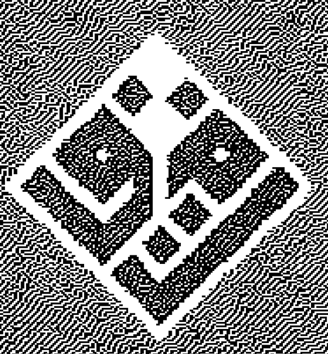


چان كوكتو
على شاشة السينما



تأليف : رينيه چيلسون

ترجمة وتقديم : فتحى العشرى

المشروع القومى للترجمة

183

المشروع القومى للترجمة

چان كوكتو
على شاشة السينما

تأليف
رينيه چيلسون

ترجمة وتقديم
فتحى العشرى

٢٠٠٠

ظهرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٤ (سينما اليوم) .
ظهرت هذه الطبعة المزيدة المنقحة عام ١٩٨٨ (كتاب الجيب والسينما) .

JEAN COCTEAU CINEASTE
RENE GILSON

إهـداء

بكل الشكر أقم للزميل سمير فريد الذى أهدانى نسخة هذا الكتاب بالفرنسية وطالبنى بترجمته ، وقد لبيت طلبه ..

وبكل التقدير أتقدم للدكتور محمد غطاس على المجهود الكبير الذى قام به فى هذه الترجمة حتى خرجت بصورة أتمنى أن تكون طيبة .

فتحى العشرى

مقدمة

كوكتو .. سينمائياً

عرفنا كوكتو الكاتب المسرحي والشاعر والروائي والناقد والمصور والنحات والموسيقي ومصمم الديكورات والرقصات ، ولكنا لم نعرفه سينمائياً كتب السيناريو وأخرج وَمَثَّلَ أيضاً ..

عرفنا جان كوكتو من خلال مسرحياته الخمس عشرة ، ورواياته السبع ، ودواوينه الثلاثين ودراساته النقدية الأربعين ولوحاته وتماثيله وتصميمات ديكوراته ورقصاته التي لا تحصى ، ولكنا لم نعرفه سينمائياً كتب وأخرج خمسة عشر فيلماً .

عرفنا جان كوكتو المولود في الخامس من يوليو عام ١٨٨٩ في ضاحية ميزون – لافاييت – بباريس .. وعرفناه صديقاً حميماً للمغنية الشهيرة الراحلة ايديث بياف .. وعرفناه رومانسياً لم يتحمل موت صديقته وتوقف قلبه بعد سماعه النبأ بساعات قليلة في الحادي عشر من أكتوبر عام ١٩٦٣ .. ولكنا لم نعرفه سينمائياً أخرج عنه وعن أفلامه فيلماً سينمائياً مؤلف هذا الكتاب ، وعرض الفيلم في مهرجان كانْ عام ١٩٨٣ بمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيل كوكتو ..

في هذا الكتاب نعرف أنه كتب السيناريو والحوار والتعليق وأخرج وقام بعمل المونتاج والديكورات ووضع الموسيقى التصويرية كما قام بالتمثيل في بعض أفلامه المكتوبة خصيصاً للسينما والمعدة عن مسرحياته .

وفي هذا الكتاب نعرف الكثير عن كوكتو الذي لم نعرفه عندما تناولناه كاتباً مسرحياً فقط .

وحتى لا نكرر القول ، فإن القارىء يستطيع الإطلاع على سلسلة روائع المسرح العالمى الصادرة عن هيئة الكتاب ، العدد الخاص بعنوان « المعقول واللا معقول » بـرقم إيداع ٤٥٩٧ لعام ١٩٨٩ ، ففيه مقدمة وافية عن حياة ومسرحيات جان كوكتو مع ترجمة مسرحيته « أنتيجون ».

لقد كان جان كوكتو فناناً شاملاً بحق وأديباً متنوعاً حقاً وناقداً فذاً حقيقياً .. فهو الإنسان متعدد المواهب ، الذى رغم احترافه ظل يعمل بروح الهواية ، وظل يعمل ما يحلـو له ، ولكنـه لـم يعبث أبـداً ، وإنمـا حـرص علـى القواعد أو على إيجاد قواعد بديلة .

ولهذا فـإن جـان كـوكتـو لا يمكن أن ينسى ولا يمكن أن تدخل أعمـاله فى طى النسيـان ، فهمـا دائمـاً - هو وأعمـاله - فى دائرة الضـوء ، بدليل أننا نذكره ونتذكره بعد كل هذه السنوات من رحيله !

فتحى العشرى

" عند ذلك ، أحس بضربة رهيبة فى صدره ، فسقط وصار أبكم ، أعمى ، فراح يتسائل ، أهذه طلقة لسوف أذهب هباء إن لم أدع الموت . وفى داخله كان الواقع والخيال قد اختلطا وصارا شيئا واحدا . لقد مات جيوم توماس "

« منذ وقت طويل وأنا أعد نفسى لذلك العمل الذى يتضمن ادعاء الموت ، بالنسبة للشاعر .» فى الحلقة الرابعة من " دم شاعر " يموت الشاعر ، ويعود التمثال تمثالا . وها هى فى النهاية أعمال ذلك الشاعر تحل محله : فيصفق الحاضرون .

لقد أصيب جان كوكتو سبع مرات ، عندما فقد سبعة من خيرة أصدقائه ، كما أن موت رولان جاروس ، وجاك رواى ، وريمون راديجيه ، وجان ديسبورد ، تلك النخبة المحببة لديه ، علاوة على موته هو نفسه ، قد تسبب فى قتله أربع مرات .

اجعلنى أتعود ولو قليلاً ،

على مقتل صديقى الحبيب جان .

إنها قصيدة من سنة ١٩٢٠ ، نشيد الشمس .

فى سنة ١٩٤٢ ، يعدو إلى السينما فيكتب حول (البارون الشبح) ، ويصر برغم انزعاج بول ايلوار ، على أن يؤدى أثناء ظهوره القصير فى المقدمة دور البارون ، الذى من خلاله يمجد الموت ويتساقط على هيئة رماد . وفى « وصية أورفيوس » ، يلعب دوره هو نفسه ، وعندما يصيبه رمح مينرفا ، يسقط ، ولكن ذلك لم يكن سوى واحد من موت الشاعر ، فلا زال لديه الوقت ليواصل مجابهة الذكرى ، وليقوم ببعض اللقاءات الطيبة والخبيثة ، وليعمل وصيته الأخيرة ، وليجيب قضائه قبل أن يموت . وفى الحادى عشر من أكتوبر سنة ١٩٦٣ توقف ذلك القلب الذى كنا قد سمعناه يخفق مسجلا على الشريط الصوتى المسلسل (دم شاعر) .

توقف « ذلك الضجيج الذى لا يمكن تقليده ، ذلك الضجيج الشرس ، الخفى ، المعقد » .

ملامح الصورة الذاتية :

فى الوقت الذى كان آخر أفلامه يحتفظ لنا بالوجه الأخير للشاعر ، حيث لازالت الذاكرة تعى تماماً تلك الصور الناطقة ، بالقناع وبالنظرة والفعل وبالأيدى من ذلك العمل التليفزيونى الذى لا ينسى « صورة للذكرى » فإننا سوف نعود فقط إلى صورته الذاتية بواسطة مارى لورينسيان ومور يجيليانى وإلى صوره الفوتوجرافية المأخوذة بواسطة مان رى وصورته الشخصية التى رسمها بنفسه سنة ١٩٣٣ . إن الصورة التى رسمتها مارى لورينسيان والصورة الفوتوجرافية التى أخذها مان رى قد قدمت ذلك الجمال الذى كان كوكتو يعتقد أنه لا يملكه ، وتلك التقاطيع الرقيقة والدقيقة القوية وتلك الحيوية الحالكة السواد للشعر والرموش والحاجبين والعينين . وعلى العكس من ذلك ، فإن موريجيليانى قد عبر عن نوع من الأزمة الجسدية للكائن فرسم كوكتو كفلاح باريسى ، فى حلة أيام الآحاد البهية ذات السترة القصيرة : رباط عنق كالفراشة ، صلابة وقلة مرونة الجسد والتقاطيع ، استطالة العنق ، عدم التماثل فى الوجه ، كما كان كوكتو يحبه فى فن المعمار ، اعوجاج محتمل ومتوقع إلى حد كبير بالأنف . خطوط تنتهى بعيدا ولكنها لا تهرب ولا تضيع ، وزوايا حادة تنشط فى جرأة ، ولكنها لا تخدش أو تجرح ، كما قالت كوليت فى « المنارة الزرقاء » عن جارها فى معرض القصر المالكى (لوباليه – رويال) : « إن أناقته التى تفيض بالزوايا والبروزات لا تضايق أبداً » وعبر كل ذلك ، كان كل ما فى أعماقه كرجل قد لوحظ وقيل بواسطة ذلك الرسام الفذ ، كل تلك الهيبة ، وتلك الجدية ، وكل ذلك القلق ، وذلك الضمير المهنى ، كل ما فى ذلك الصانع ، العامل . ولكن هناك دائما ذلك النوع من الأزمة . فقد كان يقول « نحن نعيش داخل مجال خطير للرؤية » ، تلك الأزمة التى عبر عنها ورسمها فى صورته الشخصية « الصعوبة فى أن نكون » والمستترة خلف تلك الأناقة الظاهرة ، بدون أن تكون محسوسة فى شخصيته . فبالتأكيد ، لم يكن هناك أحد مثله قد أحس بنفس القدر من الحاجة لامتلاكه أكثر من جسد لاستبداله وقتما شاء ، والرغبة أيضا ، مثل شخصية جاك فورسيتيه فى « الشطط الكبير » ، الرغبة « فى أن يكون من هؤلاء الذين كان يجدهم على قدر من الجمال . فجماله هو لم يكن يرضيه . فقد كان يجده قبيحا . » ومن هنا كان ما رسمه هو سنة ١٩٣٣ ، على العكس تماما من موريجيليانى ، ولكن فيما عدا ، ذلك الجمال الذى لم يكن يعترف به أو يجده فى

الصور الفوتوجرافية وفى الصوره الذاتية التى رسمتها له مارى لورينسيان : كانت العينان والأنف والذقن تؤكد الثقة والقوة داخل إطار من الجمال الرجولى الذى يذكر بأفلام مورنو الأمريكية . وفى تلك المثالية التى لم تكن مقصودة دون شك ، حاول جان كوكتو ذلك الرسم الذى يمثل وجهه أن يظهر ما كان يحبه وما كان يتمنى أن يمتلكه فى وجوه دار جيلوس ورولان جاروس وراد يجيه . وفى وجوه جان ماريا وادوارد ديرمى فيما بعد ، والذى قاده إلى تثبيت ملامحه من خلال تلك الخطوط الأكثر انسيابية والأكثر تأثيرية والأكثر إغريقية فى وجه ذلك الشاب الذى راح يرسمه فى إصرار وإفراط حتى نهاية حياته ، ذلك الوجه الذى كان بالنسبة له القيثارة والقريحة ، والفكرة الأفلاطونية عن الجمال ، « الجنس الخارق لطبيعة الجمال » (١) .

وبناء على ذلك فإنه من الواجب ، لكى نتعرف على عمل جان كوكتو السينمائى ، مهما كان طائشا أو غريبا ، أن نقوم بعمل صورة ذاتية – مضادة – حقيقية لمؤلف الجميلة والوحش وأن نبطل استخدام الكلمات الرسمية المنمقة ذات الطابع الفاخر التى دأبنا كثيراً على استخدامها عندما يأتى الحديث عنه مثل : المتحدث اللامع ، الرشيق ، الساحر ، الجذاب ، المعجزة ، فكوكتو لم يكن يخفى شيئا على الإطلاق : سواء كان ذلك فى السينما ، أو فى المسرح ، أو أمام الصفحات أو الحوائط البيضاء التى كان يكتب أو يرسم فوقها أشعاره . فلم يكن فى جعبته جنايا فى الإطلاق ، وفى السينما على وجه الخصوص ، لم يكن حاويا مثل ميرلان . والجراح التى أصابت حياة ذلك الرجل والتى أدت إلى أن يعيش وصدره ينزف وقلبه مفتوح ، بواسطة رمح واحدة من آلهة الادراك الكاذب ، لم تستطع أن تقدم صدى الأكاذيب حول الأسطورة كوكتو الذى لا يقول إلاكذبا . فإن ما يميزه أولا وقبل كل شىء هو الاهتمام الزائد والاخلاص التام ، وطيبة القلب ، ورقة الاحساس ، وحب الصداقة والنهل . فالكتابة والرسم ، والتصوير ، والخلق ، كانت لديه عملا من أعمال الحب ، وطريقة من طرق الحياة ، لقد كانت هبة وهدية يقدمها إلى الجمهور ، ولكنها لم تكن أبدا صدقة أو احسان : فكوكتو لم يكن ليفعل ذلك أبدا مع جمهوره .

(١) كل المقولات التى لا يشار إلى قائلها تكون دائما لجان كوكتو .

وأيضا فى اللحظة التى تترك فيها تلك الصورة الذاتية على هيئة المسودة - فإن دراسة العمل يمكن أن تتمه على خير وجه - وعندما لا يمكن إلا أن نهب ، بالقدر اللازم من سوء النية وخبث القصد ، ضد كلمات جان بول سارتر عندما يصف كوكتو بأنه « أمير العملة المزيفة » و« المزيف الذى أحبه » . وعندها فإننا قد نرغب أيضا فى أن نصف سارتر بنفس التعبير الذى طالما راودنا : كمخترع للتزييف السياسى . أومن بأن معدن الشاعر كان من الذهب الخالص

التعرف على اللغز أو الحقائق الجلية للسر

جان كوكتو والفنان السينمائى

لقد خاض جان كوكتو التجربة الشعرية بالكلمة والعمل فى القصيدة والرواية والمسرح ، وبالرقص وأشباه الروايات الراقصة ، وبالخطوط والأشكال فى الرسم والتفتش ، وبالسينما . حيث راح يجوب تلك المجالات باقتدار زائد ، وعقل ناضج ، وابتكار سليم ، بعيدا عن الافتراضات والتخمينات فى الخلف السينمائى ، انتظر جان كوكتو بعد ذلك وقتا طويلاً حتى اكتمل نضجه ، لقد كانت فترة نضج أكثر منها فترة تدريب رغم أنه لم يستخدم تلك الفترة لاستغلال السينما كمركبة جديدة لشعره . للتعرف على تلك القيثارة العاشرة ، التى كان قد احتفل بها فى إحدى قصائده « علامات » حتى قبل أن يفكر فى تصوير مناظر مسلسل « دم شاعر » واعتبارا من سنة ١٩٤٥ ، وبداية من « الجميلة والوحش » ، صار ذلك الاختيار أساسيا بالنسبة له ، وصارت ، السينما ، وسيلة يستطيع بها أن يقبض على عالمه وعلى أساطيره بأكثر ما تكون الواقعية والتلقائية ، وأن ينهل من تلك الثروات أكثر ما يمكنه فى مرة واحدة ، وأن يستغل من نفسه أكثر ما يمكنه استغلاله . وفى خلال المئة والخمسين صفحة من « الصعوبة فى أن تكون » فإنه لم يتوقف عن الرجوع والاستشهاد بأفلامه : ثمان مرات من « دم شاعر » واثنتى عشرة مرة من « الجميلة والوحش » . فى كتابه هذا سنة ١٩٤٧ ، نشعر بأن كوكتو بدأ يعيش مرحلة كبيرة جديدة ، هى مرحلة « الشعر السينمائى » كما كان قد قال عن « الشعر المسرحى » ، « والشعر الروائى » ، وهو الشعر المرتبط بالخلق والإبداع فى التصوير السينمائى ، والمتمثل كأدق وأروع ما يكون فى « الجميلة والوحش » .

وبناء على ذلك فإن جان كوكتو قد دخل إلى عالم السينما دخولا نهائيا وعظيما عن طريق الإبداع « ، (وسوف نحاول فيما بعد أن نتفق على ما يعنيه بالضبط ذلك الإبداع وعلى الطريقة التى أراد بها كوكتو أن تكون أفلاما مثل « دم شاعر » و « الجميلة والوحش » و « أورفيوس » مساوية فى واقعيتها لفيلم « الآباء القساة » (١) فبعد خطواته الأولى الحذرة فى « البارون الشبح » و « العودة الأبدية » ، دخل كوكتو إلى عالم السينما دخول الظافرين . وكوكتو لم يعمل على إبراز الإبداع فى عمله السينمائى ، فهو لا يعرف بالضبط أين يجده ولا أين ينتظره ، فهو فى غالب الأحيان يقابله فقط وعند ذلك يتوقف . وكذلك فإن المتفرج لا يجب أن يتفرغ لاقتفاء أثر الإبداع والشاعرية فى أفلام كوكتو ، ولا يجب أن يبحث عن أصلهما ولكننا يمكن أن نغوص ، فى فيلم كوكتو « الغموض الذى يسقط عمودياً على الكلام » . لأنه كان يحب الخطوط المباشرة ، حتى إن « خيط الرصاص قد أصبح قاطرته المفضلة » . ونحن نغوص عمودياً وسريعاً ، حتى أننا نشعر بنوع من الدوار ، ثم نصل إلى السحر الخلاب . وهنا يبدأ تأثير الفيلم ، فيشدنا إليه وعندها يبدأ الاقتناع ، التأكيد والثقة . الثقة ، لأننا لم ندفع أبدا عن طريق الابتزاز العاطفى ، أو الشعرى ، أو الجمالى ، لنصل إلى التأثر أو الشعر أو الجمال . ولن نجد أبدا أشعارا كاذبة أو رخيصة ، من الأشعار البراقة والمزركشة ، أو الغير محدودة ، أو اللاواقعية من أجل اللاواقعية ، فهو عندما يستعين باللاواقعية فإنها تتحول إلى واقع ملموس . إنه الشعر الدقيق كالأرقام . وفى النهاية ، فإننا نتعرف على كوكتو كشاعر سينمائى من خلال النظرة ، وليس عن طريق ما نسميه بالأسلوب ، نتعرف عليه من خلال نقاء وسذاجة نظراته . وعلينا هنا أن نعتبر السذاجة بمعناها الأفضل والذى يحمل فى طياته الكثير من النضارة والقوة والتلقائية .

إنها سذاجة الطفولة ذات الذكاء المخفف والتلقائى والجرىء ، وقد وضعت فى خدمة الانسان . وبواسطتها نستطيع أن نتجول ، من فيلم إلى آخر ، أثناء ذلك الغوص فى أعماق جحيم الطهارة والنقاء والوضوح والنظام . ولن يستطيع أحد أن يدخل إلى عالم كوكتو إذا لم يكن يتمتع بذلك القدر من هذه السذاجة ، ومن نضارة الروح ، ومن الطفولة المحسوبة ، هذه السذاجة التى يطلبها منا الشاعر فى مقدمة « الجميلة والوحش » ، والتى لا تمت بصلة إلى طيبة القلب أو سلامة النية . إنها أيضاً سذاجة

(١) رغم أن ذلك لم يمنع كوكتو من أن يقول : « الآباء القساة ليس فيلما واقعياً لأننى لم أر أبدا أية عائلة تعيش بنفس الطريقة » .

عماله . الدين يصيحون عند رؤيته « آه يا سيد كوكتو ، إن ذلك لا يماثل فيلم « الجميلة والوحش » ، ولذلك فنحن نشعر بالملل ، هل تعرف ، إن كل تلك الأفلام مليئة بأشياء تحدث لنا مع نسوتنا . » .

ولم يكن كوكتو يغفل أبدا عن اصطحابهم إلى عروضه الخاصة ، وكان يتعجب فى دهشتهم وبهجتهم عندما كانوا يكتشفون أن هناك مناظر منظمة ومترابطة غير متوقعة ، قد نتجت عن العناصر التى كانوا قد ساعدوا فى تصويرها بدون فهم أو اهتمام .

وذلك يوضح أيضا المناخ المحبب واللطيف الذى كان يتم فيه عمل أفلام جان كوكتو والذى لم يكن يضاهيه سوى المناخ السائد فى خلية النحل ، والذى كان أثيراً لدى جان كوكتو المخرج . لقد كان يحب ذلك العمل ويتابعه فى كل دقيقة ، فهو لا يؤدى عمله السينمائى جالسا فى مقعده ، بل يضع يده فى كل شىء ، وكان يروح ويجىء ، ويفكر ويناقش ، ويعالج المشاكل العملية التى تظهر ، ويجد الحلول المادية الملموسة مع عماله المتمرسين . لقد كان هؤلاء العمال يحبونه ، وكان هو أيضاً يحبهم ويحترمهم .

وفى مذكرات « الجميلة والوحش » (١) لم ينس أن يشير إلى فضل فريق العمل الذى يصاحبه والمساعدة السخية بما تحمله من قيمة معنوية ، وقيمة مهنية ، ورقة ولطف ، مما كان لها أكبر الأثر فى إخراج ذلك الفيلم الذى يعتبر بالنسبة لمخرجه شغفا وعذابا فى نفس الوقت ، فهو معركة رهيبة ضد الصعوبات المادية التى لا تنتهى وضد المرض . لقد كان يدرك ويفخر بأنه يستطيع فى أى وقت أن يطلب المستحيل إلى عمال ذلك الفريق ، وأنهم سيجيبونه « إن ذلك ممكن » ، وأنه بعد ذلك بساعة واحدة ، ستكون الألواح والمناشير والمطارق والمسامير والمهارة ، أى أن تلك العبقرية الخاصة بمهنتهم ، سوف تتيح لمنفذ العمل الإمكانات المادية اللازمة للبدء فى إنجاز فكرته . لقد كان يفخر عمدا بتلك العمالة ويسخرها لخدمة الإبداع الفنى ، لأنه كان يعتقده أيضا أن عمله كمبدع للفيلم وكاتب أفلام كان نوعا من العمالة الحرفية واليدوية التى يشارك فيها العقل . حتى أنه كان يقول « إنها مهنة جيدة وأنا شغوف بها » ، حينما كان ينظر إلى عامل المؤثرات الصوتية أثناء العمل والسرور الذى يداخله وهو يؤدى تلك المهنة العجيبة . لقد كان كوكتو يشعر بسعادة عميقة وهو يؤدى ذلك العمل الإبداعى

(١) دار نشر روشيه .

السينمائى ، حتى عندما كان يضطر ، كما هو الحال وقت إخراج « الجميلة والوحش » إلى تخطى آلام غير محتملة ، ودفع قدرته على المقاومة المعنوية والجسدية إلى حدود المستحيل ، وخلال تصوير فيلمه الأخير ، جاء فرانسوا - ريجيه باستيد ، وهو صديق مشترك لكل من لويس اراجون وچان كوكتو مبعوثا من قبل الأول للتغطية الإعلامية أو للزيارة لحساب مجلة « الخطابات الفرنسية » فذهل ذهولا عظيما عندما رآه يحرق كل ساعات النوم والراحة ويخصصها للعمل حتى أنه كتب « أنه لا يتوفى الحذر ، ويغامر بجنون ، ويعرض نفسه للهلاك » .

ولذلك فإن جان كوكتو لم يكن يفخر بالعمل الذى يؤديه هؤلاء العمال ثم يستغله بطريقة سلبية ، ولكنه كان يدفع الثمن دون توقف من ذاته ، فقد كان عماله يرونه معهم فوق السلالم والألواح والممرات الخشبية بينما عيناه تحترقان . فلابد من معايشة الديكور والعيش فيه ، وأن يحس بنفسه كيف يمكن أن نعيش داخل ذلك الديكور ، حتى يمكنه بعد ذلك أن يجعل شخصياته تعيش فيه . حتى إنه ، فى بعض الأحيان ، كان يقوم بنفسه بعمل ذلك الديكور الخارجى ، فيبسط ويمد الملاءات فى بستان والد الجميلة لبناء ما يلزمه من الأزقة البيضاء حسب رؤيته . حتى أن أصدقاءه ، بل والكثير من المخرجين أيضا ، لم يكونوا يفهمون كيف يمكن لكوكتو أن يعطى كل ذاته من أجل أحد الأفلام . بينما لم يكن جان كوكتو يفهم كيف يمكن ألا نعطى من أنفسنا للعمل الذى نحمله بداخلنا . ولذلك فإن فريق جان كوكتو كان يتمتع بمظاهر تلك الهبة وبالحاجة إلى الصداقة التى كانت تغمره وتنتقل إلى الآخرين لقد كان هناك نوع من الوحدة . « أن نعيش معا ، ونناقش العمل وهذا يمثل بالنسبة لى قمة الرفاهية . « ولقد كانت تلك الوحدة تبدو بطريقة واضحة محدودة فى مرحلة التعاون المتخصص . حيث استطاع جان كوكتو ، الذى لم يكن حتى ذلك الحين ينتمى إلى تلك المهنة ، مع أول أفلامه الكبيرة التى أشرف عليها بنفسه بطريقة كاملة ، استطاع أن يفرض متطلبات أسلوبه وجرأته وثقته التى تغلف مخاوفه وقلقه الدفين .

لقد كان يعرف المخاطر التى كان عليه أن يواجهها ، حتى وهو يزيح ويتخطى ما كان يسميه بالقواعد الميته للتصوير السينمائى . ولقد كان ينتصر دائما فى كل المواقف التى كان عليه أن يخوضها ضد عناد وعادات وطريقة المخرجين السينمائين أمثال

اليكان وكليمون وتيكيه [١] وضد قلقهم ومخاوفهم الخفية أو الظاهرية . فقد كان ينفذ تجاوزاته المحببة التى كان يخشاها مدير التصوير . ولكنه كان يستيقظ فى عجلة أثناء الليل ، فهناك وصلة كان قد نساها وكانت تقض مضجعه ، فكان يصححها ، ثم يقول لنفسه : « أنا لست ، وربما لن أكون أبدا مخرجاً حقيقياً . فأنا أهتم أكثر من اللازم بما يدور حولى ، وأنظر وأحضر العرض ، وأصبح واحداً من الجمهور وأنسى الوصلات . » وهذا وحده يثبت أنه كان مخرجاً سينمائيا من السلالة المتفوقة . لقد كان يعرف كيف يحرك المسرح وكيف يعطيه روحا ، لأنه كان يعطيه من روحه وفى المقام الأول من روحه كفنى ، مثل جان رينوار الذى كان أول من يشاهد أفلامه هو نفسه والذى وقع هو أيضاً فى بعض « أخطاء » الوصلات . لقد كان يحرك معاونيه بنفس الطريقة ، وينقل إليهم معتقداته وأسلوبه حتى على المدى الطويل . وفى وقت من أوقات إخراج فيلم « الجميلة والوحش » ، عندما اعتقد أن المرض وزيادة المعانة سوف تضطره للمرة الثانية إلى مغادرة مسرح التصوير ، فكتب فى مذكرات الفيلم : « والحق يقال ، أنه بفضل فريقى ، فأنه لم أتوقف ، حتى إذا كان على أن أتوقف . ماريا كان يراقب التمثيل وكليمون الاخراج وايبيريا على الوصلات [٢] لقد تحققت المعجزة وطريقته قوية بما فيه الكفاية لكى يستمر العمل حتى بدونى ، كما كانت تقول مدام « دى لافايت ، « يستمر آليا » لقد نجح فى إعطاء القوة الدافعة المحركة لتلك الآلة .

« إن تحريك آلة الأحلام الضخمة ، والصراع مع ملاك الضوء ، وملائكة الفضاء والزمن ، إنه عمل يناسبنى وأنا أفعل ما بوسعى .

ومع نهاية كل فيلم ، يصبح جان كوكتو متهالكا خائر القوى جسديا ومعنويا لأنه يكون قد أعطى كل ما عنده من عقيدة ومن قوى . ولقد كانت البراعة جزءا من تلك القوى .

بنى العمل السينمائى لجان كوكتو على ثلاث مراحل ، وبطريقة فريدة حقا . ففى سنة ١٩٣٠ ، تلقى هبة بمبلغ مليون فرنك من صديقه الفيكونت « شارل دى نواى » ليصنع بها فيلما على هواه وبدون أية قيود على حريته (كذلك تلقى لوى بونيل هبة مماثلة صنع بها فيلم « العصر الذهبى » .)

(١) على التوالى مدير التصوير والمستشار الفنى ومصور فيلم « الجميلة والوحش » .
(٢) كلود ايبيريا منفذة الوصلات للفيلم .

لا يسعنا هنا سوى أن نذكر أنه فى أوج مجده لم يجد لا من مشجعى ومحب الفن ولا من المنتجين العاديين ، مبلغا آخر مماثلا يسمح له بإخراج « وصية أورفيوس » . فقد رفض راؤول ليفى ، ولم يمكن إخراج ذلك الفيلم إلا بفضل الجهود المشتركة لمخرجى السينما الفرنسية الجديدة ، والمعجبين بجان كوكتو ، وخاصة فرانسوا تروفو ، والمنتج جان توليبيه .

وقد تم تصوير فيلم «دماء شاعر » فى الفترة من أبريل إلى سبتمبر ١٩٣٠ ، فى حرية تامة كما قلنا ، وفى براءة وبدائية ، وتم عرضه للمرة الأولى أمام الجمهور ، بعد تقديمه بواسطة المخرج ، على مسرح « فيو - كومبييه » فى العشرين من يناير سنة ١٩٣٢

فى خلال ذلك الوقت ، وبالتحديد فى سنة ١٩٣١ ، وقد كان النقد لا يزال نادرا فى تلك الأيام ، فإن بعض النقاد ، وبناء على العرض الخاص للفيلم ، وقد اتخذوا موقفا مضادا ، مثل لوى شافانس فى « مجلة السينما » الذى تحدث عن « اختراع مسخوط ، ويدعو للسخط » . وقد اتخذ البعض الآخر موقفا إيجابيا مثل بول جيلسون فى مجلة « من أجلكم » الذى شاهد الفيلم بعين الشاعر ، واكتفى بوصفه فقط . من الذين اتخذوا موقفا مضاداً وبحماسة لاحد لها بالطبع هم جماعة السرياليين ، الذين نجحوا عن طريق الخلط ، فى اعطاء الصبغة السرياليه للفيلم ، الأمر الذى كان يتنافى مع الواقع . لقد دارت معركة حامية حول « دماء الشاعر » . وبعدها لم يقدم كوكتو أفلاما أخرى ، ليس بسبب تلك المعركة ، على العكس ، كان من الممكن أن يساعد جان كوكتو على تقديم فيلم آخر تجارى فى هذه المرة ، إذا توفرت لديه الرغبة .

ولكن تلك لم تكن مهنته . لقد كان ذلك الفيلم تجربة شعرية ، واختراعا استحوذ على مخيلة مبدعة : « ليس هناك أجمل من كتابه قصيدة بها كائنات ، ووجوه وأيدى ، وأضواء ، وأشياء نضعها حيث نريد » هذه السينما الشعرية ، لم يعد بالإمكان مواصلتها ، على الأقل فى الحال ، فكم من السنين أيضا ، كان علينا أن ننتظر حتى نجد فى السينما من جديد مخرج فيلم «العصر الذهبى » ؟

كان جان كوكتو لا يزال لديه ما يعطيه للمسرح من أفضل وأرقى ما عنده : « الآله الجهنمية » كتبت فى سنة ١٩٣٢ ومثلت فى سنة ١٩٣٤ ، « أوديب ملكا » و « فرسان المائدة المستديرة » فى سنة ١٩٣٧ ، و « الآباء القساة » فى سنة ١٩٣٨ .

المرحلة الثانية من بناء جان كوكتو السينمائى ، ستكون خلال سنوات الحرب ، وستكون تدريجية . فبعد أن كتب لمخرجين آخرين وتابع معهم التنفيذ ، قرر أن يخوض عملية الخلق المتكامل « الجميلة والوحش » فى سنة ١٩٤٥ ، وقد وضعه ذلك الفيلم الكبير وحده فى الصف الأول لطلائع مخرجى السينما الفرنسية . وعليه فإن « الجميلة والوحش » هو بداية المرحلة الثالثة .

ثم كانت هناك أعمال كتبت أو اقتبست بواسطة جان كوكتو وقام بإخراجها بواسطة مخرجين آخرين : « راى بلاس » بواسطة بييربيون ، « الصوت الانسانى » بواسطة روبرتو روسيلينى ، وبعد ذلك « الأطفال المخيفون » إخراج جان بيير ميلفيل . ولكن موقف كوكتو كان فى ذلك الوقت مختلفا : فهو يعطى لروسيلينى أو لميلفيل واحدا من أعماله ، بينما يحتفظ لنفسه بالبعض الآخر « النسر ذو الرأسين » ، « الآباء القساة » .

من كل تلك الارتجالية وتلك الفوضى الظاهرة ، وبعد أن ننفذ خلال المساحة الزمنية لتقييم عمل كوكتو ، نستطيع أن نستخلص المعلومات عن الوقت والمسافات الزمنية والتجميعات والفئات اللازمة لتحاليلنا ودراساتنا . وعلى ذلك فإننا نستطيع أن نعتبر المرحلة الثانية ، التى قضاها مع أصحاب تلك المهنة ، متضمنة « النسر ذو الرأسين » لأنه ليس منفصلا تماما عن « راى بلاس » ، بعد ذلك نعطى المجال لـ « الجميلة والوحش » و « الآباء القساة » ، ثم فى النهاية نربط الأفلام الثلاثة التى تمثل فى الثلاثين سنة ، ١٩٣٠ ، ١٩٥٠ ، ١٩٦٠ « خطا متصلا : « دماء شاعر » و « أورفيوس » ، « وصية أورفيوس » .

رجل حر

ليس من المعقول أن نفتتح هذا الكتاب عن عمل جان كوكتو السينمائى بفصل تقليدى عن حياته . لأنه لابد لذلك من كتاب غير عادى . وقد قالت إحدى السيدات التى لم يذكر اسمها يوما لروجيه لان [١] . « عمل جان كوكتو ، هو حياته » . فالكتابة عنه تعنى فى الوقت الكتابة عن تاريخ أعماله ، ولن نستطيع أن نكتب عن أعمال جان كوكتو

(١) « جان كوكتو » ، بواسطة روجيه لان ، مجموعة « شعراء اليوم » ، دار نشر سيجيرز .

دون أن نجوس بصفة دائما خلال حياته . وفى الوقت الذى نتعرف فيه على تلك الفترة من سنة ١٩٤٠ إلى سنة ١٩٤٤ والتى سيختار فيها مؤلف « دم شاعر » للمرة الثانية مجال السينما ويعتنقه نهائيا ، فإننا لا نستطيع أن نفصل هذا الحدث عمّا جرى خلال تلك السنوات الأربع من وجود وخلق فنى لذلك الرجل الذى سوف يجد نفسه ملاحقا بوابل من الحقد ، من جانب الصحف المتعاونة (مع الاحتلال) والتكتلات السياسية اليمينية المتطرفة . ذلك المناخ أدى بما ولده من ثورة دائمة ومن قوة روح مثالية إلى أن يهب الشاعر منطلقاً ، طوال حياته ، مما أدى إلى انتشار ومضاعفة النشاط الإبداعى لجان كوكتو خلال سنوات المحنة الأربع .

ولكن أين كان جان كوكتو عند بداية الحرب ؟ بعد عشر سنوات خصصها كلها تقريباً للمسرح والصحافة (فقد كان يكتب على سبيل المثال ، منذ سنة ١٩٣٧ ، مقالات فى صحيفة « هذا المساء » ، بناء على طلب لوى أراجوان ، بعد أن كان قد تصالح معه عقب المشاكل التى ثارت بينهما حول مبدأ الخيالية ، لقد عاد جان كوكتو إلى الاستكشاف الداخلى والتساؤل حول ماهية وأسرار الشعر ، عندما كتب « نهاية بوتوماك » . بوتوماك الأول كان فى سنتى ١٩١٣ - ١٩١٤ ، مباشرة قبل اندلاع الحرب . وللمرة الثانية تأمل الشاعر ذلك الوحش الذى يحمل الشعر وينشده ، والذى هو على علاقة به ، كما هو الحال بالنسبة للعالم الذى يحيط به . ثم تأتى الحرب العجيبة لتجده فى باريس ، يكتب فى المسرح : « الوحوش المقدسة » لايقون دى براى ، وأغنية لايديت بياف تغنيها عند رفع الستار .

ثم تبدأ الحملة ضد جان كوكتو بمناسبة إعادة عرض « الآباء القساة » حيث حل سيرج ريجيانى محل جاف ماديا ، حملة من الشتائم فى الصحف ، وتبادل اللكمات داخل الصالة من جانب رجال الحرس والبوليس السياسى الفرنسى . وتتكرر تلك الأحداث مع عرض « الآلة الكاتبة » على مسرح ايبيرتو . ويعمل فرناند دى بريتون ثم الألمانيون على منع عرض المسرحية (إنه الخوف وخطابات التهديد المجهولة والقسوة والنفاق ، إنه الوسط الخانق .) لقد ظل جان كوكتو يعانى من المتاعب الخطيرة مع السلطات الالمانية والفرنسية حتى نهاية الاحتلال .

ذلك الرجل الذى تعرض للسباب دون توقف طوال السنوات الأربع بواسطة بعض الحشرات وبعض الساسة ، الذى كان يمثل فى أعينهم ، أكثر من غيره من الذين لم تكن لهم تلك « الرؤية الخطيرة » (١) ، رمز الانسانية والحرية ، ولقد واجه جان كوكتو ذلك السباب والاهمال بالنشاط : فقد راح يكتب المقالات (٢) ، فى مجلة « كوميديا » حيث يتحدث عن وحوشه المقدسة وعن ايفون دى براى وعن مارجريت جاموا وعن أرليتى وحيث يمتدح جيرودو وموليير وراسين ، ويشهد لصالح جان جينيه ويعيد عرى الصداقة مع بول ايلوار ويعمل مع مارسيل كارنى فى اقتباس لم ير النور ويكتب مقدمه ألبوم لجريكو . وفوق ذلك يرد اعتباره بأربعة تأكيدات أخرى جديدة .

فى البداية ، عودة جميلة إلى الشعر المكتوب عن طريق « الرموز » الرقيقة والغير متوقعة . ثم يقدم « انتيجون » على مسرح دار الأوبرا بعد أن وضع موسيقاها ارتير هونيجير . ولم يستطع هجوم الصحف أن يفعل شيئا مقابل نجاح العرقى . وفى النهاية ، ها هو جان - لوى فود وابيه مدير الكوميديا الفرنسية (لاكوميدى فرانسيز) يستقبل « رينو وأرميد » بكثير من الشجاعة والذكاء . وكريستيان بيرار وجورج اورياك يقدمان يد المساعدة وجان كوكتو يدير الاخراج ، فيعطى الحياة ، فى هذه القطعة ، للأبيات الروائية ، بواسطة « النغمات الناطقة » الكبيرة كما لو كانت أوبرا غنائية لقد خلق بذلك أسطورة جديدة وجميلة لهذين البطلين الأسطوريين ، لم يحتفظ فيها سوى باسميهما . بينما فى « العودة الأبدية » فإنه لم يغير سوى أسماء البطلين ولكنه احتفظ بالأسطورة دون تبديل . وبهذه العودة الابدية « نصل إلى الانتصار الرابع ألا وهو دخوله مجددا إلى عالم السينما .

مع رجال المهنة :

تاريخ السينما الفرنسية ، والذى لم تبدأ أولى تجارب كتابته بمعقولية ، سوى مع نهاية هذا القرن ، سوف يحتفظ من أسماء مخرجى الأفلام باسم سيرج دى بولينى :

(١) فقد قال له جيرودو : « عندما كانوا يريدون أن يضربوننا ، كنا ننقض عليك لنضربك . لقد كنت بالنسبة لنا كمانعة الصواعق التى تحمينا من الموت » .

(٢) مقالات جمعها تحت عنوان « عش الفنانين » مع مقالات ما قبل الحرب المنشورة فى مجلة « هذا المساء » .

«البارون الشبح » وباسم بييربيون : « راى بلاس » ، وإذا كانت هناك بعض الأعمال الأولى لجان ديلانوى ستبقى ، وبصفة خاصة تلك التى ساهمت فى ارساء دعائم مبدأ ، « الاهتمام بالكيف » الذى ميز السينما الفرنسية فى الأربعينيات ، فإن « العودة الابدية » هو الفيلم الذى سيحتفظ بالقدر الأكبر من الاحترام . كل تلك الأفلام تدين بالكثير لجان كوكتو ، كما يدين هولها .

لقد اعترف كوكتو بما كان قد تعلمه من جان ديلانوى وبما كان عليه أن يتعلمه فى ذلك الوقت وفى تلك الظروف . وهو الذى كان قد عرف قبل اثنتى عشرة سنة من ذلك كيف يبنى سينمائيا قصيدته الشعرية الذاتية ، وفهم بذكاء واقتدار كيف أن تلك القصيدة وهذه الطريقة الجميلة فى صياغتها يجب أن تبقى على وحدتها وعلى حريتها غير العادية . لقد فهم أنه ، لكى يستخدم من جديد تلك « المركبة الفريدة للشعر ، ولكى يصل إلى نفس هدف « دم شاعر » فإن عليه أن يسلك طرقا أخرى وأن يسير جنبا إلى جنب مع رجال المهنة . لقد كانت هناك ، بالتأكيد ، حلول أخرى ، أن يشاهد عرض « الأ تالانت » ثلاثين مرة ، أو يشاهد كل أعمال مورنو أو رينوار . وكلها حلول لا تتماشى مع كوكتو . ثم إن له طريقة يحبها ، وكان يحب أن يتابع تنفيذها مع عماله المهرة . لقد كان يعرف كيف يقدر ذلك العمل حق قدره ، ولذلك فإنه من الواجب هنا أن نتجنب كل أحكام التقهقر ، وألا نأخذ فقط فى الحسبان الفيلم الذى أخرجه ديلانوى « العودة الأبدية » .

لقد كانت له حسنات ، ولازالت له بعضها ، حتى إذا كان ذلك الفيلم يعرفه الآن على أنه نقل لأسطورة ، حوار ووجهين . إن ما يدعو إلى الاعجاب هو أن جان كوكتو لم ير ولم يتعلم بأى حال من الأحوال ميكانيكية العمل ، بل ظل محتفظا فى داخله بطرقه الميكانيكية الخاصة . انه لم يتعلم المهنة ، ولكنه فى الواقع اكتشف انها لديه .

فى « البارون الشبح » لسيرج دى لوليتى ، ساهم جان كوكتو بالحوار . أما السيناريو الذى كتبه بولينى فكان قد اقتطع واقتبس بالتعاون مع لوى شافانس فى خريف سنة ١٩٤٢ . لقد اهتم كوكتو بالفيلم والوسط المحيط به ، وقد عرفهما كالتالى « عليكم أن تتخيلوا قصرا قديما متهدما ، وصرحا عظيما ، وحفلة خطوبة ، وحفراً وبحيرات وجداول مليئة بالمياه ، وكهوفاً وغابات يلفها ضوء القمر و هذا هو « البارون الشبح » حتى الشخصيات بالنسبة له كان عليها أن تتأقلم وتتناسب مع عناصر

الديكور والكادر أى مع هذه الأشياء ، حتى تصير الكائنات أيضا وكأنها أشياء خفية مجهولة فى هذه الأماكن التى اختيرت مسبقا للخفاء والمجهول أى للمغامرات الرائعة . ولكن ذلك لا يؤدى بنا إلى الخيال ، ففى القصر القديم المتهدم ، وبعد اختفاء البارون كارول ، ترى صرحا مسكونا بأولاد وأحفاد ذلك البارون ويبدأ جان كوكتو فى التجول عبر القصة التى هى رواية من الطراز الأول بكل ما تحمله من شكوك . لقد حالفه الحظ فعثر على شخصيات كانت بانتظاره لتأخذ مسارها النفسى والروائى .

فى السنة التالية ، خطا جان كوكتو خطوة أخرى بعمل جديد ، أدى به إلى أن يكرس نفسه بطريقة أكثر تعمقا : فلم يقتصر دوره فقط على كتابة السيناريو والحوار ، ولكنه جلب أيضا جان ماريا زايفون دى براى ، وعضو آخر من أعضاء « القبيلة » هو جورج أورياك . ثم يجد روجيه ايبير ، منسق التصوير الفرتوجرافى ، الذى كان قد رآه من قبل يشطب مناظر « البارون الشبح » . ولم يكن ذلك بالنسبة لمؤلفه « العودة الابدية » ، اقتباسا منقولا ، مثلما كان قد فعل مراراً (فى « أوديب ملكا » و«انتيجون» نقلاً عن سوفوكل ، أو بتصرف أكثر حرية نقلا عن الأساطير الأغريقية (الآلة الجهنمية) أو نقلا عن أساطير العصور الوسطى « فرسان الطاولة المستديرة » ولكن ذلك كان لكى نتعرف ، بطريقة أكثر فى هذه المرة ، على الأسطورة الغنية ، على « رواية » تريستان ويسيلت . فى التجديد الأدبى الذى كتبه جوزيف بيدييه ، فإنه قادنا تجاه بل واقترب بنا من أعمال العصور الوسطى .

وفى روايته الموسيقية راح ريتشارد فاجنر يزرع نزعة الاغتراب وروح العصور الوسطى والتباين بينهما وبين التجديد فى الإبداع الموسيقى . بينما قام جان كوكتو بنقل الموضوع ومواطن القوة من تلك الرواية إلى القرن العشرين ، بدءا من نفس المعطيات الروائية والمؤثرة وانتهاءا بنفس التطورات الانفعالية والروائية .

وإذا ما استثنينا « روميو وجوليت » ، عمله الأول فى الاخراج ، حيث لم يكن عليه بناء الرواية ، و« الصوت الإنسانى » و حيث لم يكن للرواية أن تبنى ، فإن جان كوكتو فى « الشعر المسرحى » كما كان يحلو له أن يقول ، أى فى العمل الروائى . ونتيجة لهذه التجارب التى خاضها بكثير من التحكم والفن فى البناء ، فقد كتب « ترايستان ويسيلت » حديثة بعد أن أعطاها عنوانا كان قد استعاره عن نيتشه . لقد سمحت له السينما بإعادة بناء رواياته بناء بطوليا و« شعريا » بالمعنى المغاير لما كان يراه بالزخرفة . لقد كانت السينما تسمح له ، حتى فى حالات النقل الحديث ، بأن يحتفظ

بتفاصيل التطورات الروائية والنهايات ومواكب الملوك والبارونات والوحوش . لقد اختار كوكتو الطريق الذى يقوده من الرواية المسلية إلى الرواية المحزنة ، التى ينسج وقائعها بخيوط من الذهب الخالص ، بشعر يسيلت الأشقر الذهبى ، فالبارونات من أعداء تريستان ، على سبيل المثال ، لم يعودوا سوى عائلة تمتلىء بالحقد ومظاهره الرديئة فى بوتقة شديدة السمية ، حيث يسود الواقع المؤلم ، على الأقل فيما يتعلق بعائلة فروسان . بينما الشخصيات الثلاث ، التى ليس لها سوى اسم واحد ، تخرج من الزمن لتتحاب فى الحاضر المستمر أبدا .

ولكن أين نضع أكيل (أكيلوس) ، المحرك الوحيد والقوى لكل الأحداث ، ومنبع ونهاية المأساة ، واكيلوس الذى يفتتح وينهى الفيلم بالقتل ؟ على مستوى الآلهة وقد كتب كوكتو ، حيث توجد الآلهة ، يوجد الشيطان . أكيلوس هو الآلهة ، انه الشر ، فالآلهة دائما ما تكون غيورة من الانسان ، تلك الآلهة التى لا يستطيع الانسان أبدا أن ينتصر عليها إلا بالموت . فبالموت وحده ، استطاع حب تريستان ويسيلت (باتريس وناتالى) أن ينتصر على أكيلوس .

أهذا موضوع عن الحب المستحيل ؟ انه كذلك إن أردنا ، ولكن الأمر ليس بسيطا إلى تلك الدرجة ، لأنه يتعلق بموضوع مأساوى . إنه نفس الموضوع ، رغم تنوع الأشكال والمواقف فى « الآلة الجهنمية » أو « الأطفال المخيفون » أو « رينو وارميد » وأيضا فى حالة سوفى وايفون دى براى فى « الآباء المخيفون » ، وفى موت أورفيوس فالموت ينجم عن الحب . إنه ليس الحب المستحيل ، ولكنه الحب الشامل ، المنزه ، المضحى ، حتى أنه لا يمكن أن يتواجد أو يتم إلا فى الاتجاه المفضى إلى الموت ، أى المفضى إلى النهاية المأساوية .

ولذا فإننا نفهم اختيار جان كوكتو لتلك القصة الشهيرة وعدم استجابته .. لاغراءات تعديل وتبديل الاستمرارية المأساوية لتلك الأسطورة . غير أنه قد أضاف إلى فقرة شراب الحب تغييرا ذكيا ومفيدا . مارى – آل ، التى ربت ناتالى و أعدت للفتاة شراب الأعشاب الذى سيربطها بزوجها . وتناول باتريس وناتالى ذلك الشراب ، الذى سكبه أكيلوس فى نبيذهما على أنه السم . فيصيرا على حالة تقترب من حالة الثمالة ، ولكنها أيضا ثمالة القلب ، لأنهما بالفعل ، كانا قد أحسا بميلاد الحب بينهما .، فجان كوكتو قد احتفظ بشراب الحب ، ولكنه عدل سره طبقاً لنظريته وتركيبته هو ، لقد صار

سما ، سما غير حقيقى ، شراب ناجع للحب الذى كان قد ولد بالفعل ، معنى مزدوج للثمالة لدى باتريس وناتالى . وتساؤل حائر لناتالى عند نهاية العاصفة التى صاحبت ذلك المشهد : « لقد نجونا بأعجوبة . » من أى شىء كانا قد نجيا فى اعتقادهما ؟ من أى شىء كانا قد هربا فى رعب ؟ وهكذا ، فإن ما تولد بين الشراب والعشق هو ببساطة ذلك التزامن الغير مقصود المحبب لدى كوكتو . إن ذلك هو واحد من أعظم الابتكارات فيما يتعلق بإعادة تجديد « تريستان » و« يسيلت » ، الابتكار الآخر يتعلق بالتجسيد العنيف لكل أعداء تريستان داخل شخصية واحدة هى شخصية أكيلوس ، الناجمة دون شك عن القزم فروسان ، لكنها تتفوق عليه فى القوى الشيطانية الضارة التى عمل كوكتو على تجميعها وتركيزها بداخلها .

وفى « العودة الأبدية » يجد جان كوكتو عالما روحيا وشعريا يوافقه تماما ، فلا يتبناه ، ولا يؤقلمه ، ولكنه يدخل إليه بكامله ، ويصحبه ، فربما كان بحاجة إلى تلك الرحلة فى عالم يشابه عالمه ، قبل أن يفتحه من جديد على أفلامه . ذلك العالم وأساطيره المعروفة التى يذكرنا بما فيها « العودة الأبدية » فى فقرة كاملة منه . فقرة مستودع السيارات حيث يعيش ليوبنل واخته « كأطفال أشقياء » . إنها تلك الفترة التى تعرضت غالبا للنقد والاعتراضات ، بحجة عدم اتساقها وزعم انقطاع نغماتها . فجان ريجيه تحدث عن « كسر فى المفاتيح الانجليزية وأعطال فى خزانات الوقود « يجد بعدها المؤلفون » طريقهم السعيدة التى بدأوا بها « جان كوكتو يهب بنفسه ضد ذلك الخطأ فى فصل « الروائع فى التصوير السينمائى » ، من « الصعوبة فى أن نكون » فيقول : « فى العودة الأبدية » ، يبدو قصر العاشقين لقضائنا كشىء صالح للشعر . بينما مستودع سيارات الأخ والأخت لا يبدو صالحا . فهم يدينونه . وتلك حماقة غريبة . لأن الشعر لا يتفاعل جيدا ، إلا فى ذلك المستودع . فى الواقع ، فإنه إذا ما فهمنا ترك الأخ والأخت وسط جهلهما المطبق بالرحمة ، فإننا نلمسها بأصابعنا وعندها نقترب من الأسرار المخيفة للحب » .

فيما بعد ، كانت هناك هجمات أخرى من نوع آخر ضد هذا الفيلم ، وبصفة خاصة بسبب النقد الانجليزى الذى اتهم كوكتو ، فى سنة ١٩٤٦ ، « بألمنة » « تريستان » و« يسيلت » ، (أى جعله ألمانياً) . مما جعله يرد على ذلك قائلا : « مع

بدايات السياسة كان الوقت غير مناسب للنقد . وفى ظل الاحتلال كان النقد يقول اننى كريه وأعمالى دنيئة . بينما النقد الانجليزى فى سنة ١٩٤٦ يتهم « العودة الأبدية » بأنه مستوحى من الألمانية ، لأن أبطاله من النوع الاشقر (هكذا دون مواربة) . « ولكن عما قريب ، وفى فرنسا ، فإن « الجميلة والوحش » هو الذى سيضحى به على مذبح فوضى الواقعية الجديدة وشعوذة ما يسمى بالفن الموجه والهادف . ونظرا لأن كوكتو كان يريد أن يبقى حرا ، فإن الطعنات راحت تصيبه من كل الاتجاهات .

حوادث منظمة :

فى سنة ١٩٤٤ ، أنهى جان كوكتو قصيدة طويلة : « ليون » إنه ميلاد وحش أسطورى جديد ، ملاك جديد . فى السادس من يوليو ، أصابته صدمة جديدة وكانت تلك المرة أيضا بسبب الصداقة . جان ديسبورد ، الذى كان قد اكتشفه وساعده ، مثلما كان قد فعل مع ريمون راديجيه ، والذى كان قد قال له : « .... أنت أخ أصغر لانتيجون . والقليل مما تقوله قد يهدم المدينة » مات فى اليوم التالى للقبض عليه بمعرفة الجستابو .

طوال السنة ، كان اسم كوكتو مصاحبا للنجاح الكبير الذى حققه فيلم « العودة الأبدية » : ولذا فقد خصص نفسه كمؤلف أفلام أعنى مخرج أفلام . ولكننا نعلم جيدا أن جان كوكتو لا يمكن أن يكون مخرجاً حوارياً ، مثلما كان شارل سباك أو هنرى جانسون . « فالعودة الأبدية » هو عيد الظهور ، هو العلامات الأولى (دم شاعر كان قد أخرج على هامش السينما) ، هو النجوم الأولى فى العالم الشعرى لكوكتو . ونحن نعلم أن هذا قد يعلن عن عودة الشاعر إلى السينما أو ميلاده فيها من جديد . وقد استطاع كوكتو أن يزن إلى أى مدى يمكنه العطاء من خلال أحد الأفلام التى كانت ستنسب على أى حال إلى جان ديلانواى بطريقته ، وموضوعه ، وإدارته وإخراجه .

بينما كان جان كوكتو يفكر فى « الجميلة والوحش » ، وبينما كان يعمل فيه بالفعل ، إذ به قبل كتابة حوار « سيدات غابة بولوينا » بدافع من صداقته لربير بريسون . بينما رفض ماريا دور جان ، لأنه كان يستعد لدوره فى « الجميلة والوحش » مما جعل المنتج راؤول بلوكان يقول مبتهجا : « سوف يكون لدى عمل لبرسو أكثر منه لكوكتو » وقد كان له ما أراد بالضبط : اضافة . فلم يكن من الممكن أن يحدث غير ذلك . لم يكن كوكتو أو بريسون يريد لغير ذلك أن يكون . كان جان كوكتو قد اختار أن

يضع نفسه بعيدا عن أية خلافات محتملة مع بريسون ، لقد رضى بالطاعة : بينما كان بريسون يعطيه المشاهد ، وعدد المقاطع والردود . كانوا يطلبون إليه كلمات ، وأعطاها لهم عن بعد وفى احترام وبذكاء وقليل من الاهتمام ورغم ذلك فقد كان يعمل بسرعة فى هذا النص ، الذى يتميز بالأسلوب وبنوع من الاحساس المكبوت الذى لا يمكن أن يكون من أحاسيس بريسون ، والذى كان كوكتو يرفضه لدى ديدرو . لأن المضحك فى ذلك الأمر ، هو أن جان كوكتو كان يأخذ عن ديدرو ، رغم أنه لم يكن يريد أن يعترف بأية علاقة معه .

لقد صنع لهم حوارا ، تنقصه النغمة والرشاقة والتدبير ، ويغلب عليه نوع من التكلف ، الواضح ، إنه فى النهاية حوار مقهور اللغة ، صنع من أجل شخصيات لم يكن كوكتو ليختارها أو يخلقها . ومن الواضح أنه لم يكن ليعجبه أن يجعلها تتكلم وما إن ترك جان كوكتو روبير بريسون و« سيدات غابة بولونيا » ، حتى راح يعاود عمله فى إعداد « الجميلة والوحش » ومن أغسطس حتى ديسمبر ١٩٤٥ ، راح يصور فيلمه . وفى يناير سنة ١٩٤٦ عرض الفيلم فى باريس ، وفى ديسمبر تلقى جائزة لوى-ديلوك . ثم كانت سنة ١٩٤٦ سنة راحة ، إن كوكتو كمخرج سينمائى جديد حيث عاد مرتين إلى المسرح لعمل البالية الروائى الراقص « الشاب والموت » ، وعلى مسرح الشانزليزية ، ولعمل « النسر ذو الرأسين » الذى مثله ايدفيج فيليير وجان ماريا . لقد كانت أيضا سنة شعر مكتوب ، نشر فيها « الصلب » . لقد كانت أيضا سنة غنية – ولكن أى سنة من حياة جان كوكتو لم تكن كذلك ، منذ سنة ١٩٠٩ حينما نشر أولى قصائده « مصباح علاء الدين » – أنها سنة سيكون لها امتدادات سينمائية ، ليس فقط لأن النسر ذو الرأسين سيصير فيلما فى سنة ١٩٤٧ بنفس الممثلين ، ولكن أيضاً لأن ذلك التزامن العابر الذى استوحى منه كوكتو كمؤلف لـ « الشاب والموت » فكرة البالية ، قد استعاده أيضا كمخرج فى أفلامه كأصوات مصاحبة ، وفى العلاقة بين النص والصورة وذلك للهروب من الزيادات الشعرية ، حيث يصير النص بسيطا وعاديا مما يسهل ويسرع من التقاء الصورة والشعر . ففى ذلك العرض كان إيقاع رقص رولان بيتى ينتظم مع إيقاع موسيقى الجاز وينتهيا مع العرض على موسيقى جان سباستيان باخ . فالرقص والموسيقى يسرعان الواحد تجاه الآخر ، والتوافق الزمنى لا يتوقف .

ومن قبل فى « دم شاعر » كان كوكتو قد حرك مقطوعات موسيقية لجورج أورياك ليجعلها تتلاقى مصادفة مع صور أخرى غير تلك كانت قد وضعت لها . وفى «أورفيوس» سوف يعاد من جديد تنظيم الحوادث بكثير من الرشاقة والكمال .

السنوات ١٩٤٧ ، ١٩٤٨ ستكون بالنسبة لجان كوكتو سينمائية بصفة أساسية . ففى سنة ١٩٤٧ نجده إلى جوار روبيرتو روسيلينى الذى يصور « الصوت الآدمى ، بعد ذلك نراه بالقرب من بيير بيون الذى يدير إخراج « راى بلاس » وفى أكتوبر يخرج النسر ذو الرأسين » وفى قصر فيزيل ، وفى فبراير ١٩٤٨ يعرض « راى بلاس » فى باريس ، ويعرض « النسر ذو الرأسين » فى سبتمبر . وفى ذلك الوقت كان جان كوكتو قد أخرج بالفعل « الآباء القساة » الذى عرض فى نوفمبر . وفى الوقت نفسه كان قد أنجز رسما كرتونيا على البساط : « جيديث وهولوفيرن » ، وفى نهاية ديسمبر ، يطير إلى أمريكا ، وفى طائرة العودة كتب رائعته « خطاب إلى الأمريكيين » .

بناء على ذلك ، فقد رأى روسيلينى يصور . « لقد أعطيت « الصوت الانسانى » لروبيرتى روسيلينى لأنه يمتلك النبوغ ، كما أنه لا يتقيد بأية واحدة من القواعد الميتة التى تتحكم فى المصور السينمائى » وكوكتو كان يدرك بخبرته أن إهمال تلك القواعد الميتة لا يمكن أن يتأتى دون بعض الأخطار ، ولكنها أخطار جميلة ومثمرة . فبالنسبة له كانت (بيسا) « عملا عظيما عبر الشعب فيه عن نفسه بواسطة رجل ، وعبر الرجل عن نفسه بواسطة شعب » ، لقد كان روسيلينى يصور نفسه ويحكى قصته وهو يصور إيطاليا التى تموت وتعانى ويحكى على حلقات بعضا من حياة إيطاليا فى سنة ١٩٤٤ ، مثلما فعل مخرج « دم شاعر » عندما صور نفسه وهو يشير إلى بعض حياة الشاعر فى أربع حلقات . ولكن ، وفى ذلك الوقت ، وباسم « روما مدينة مفتوحة » ، « بيسا » وباسم « أطفال الجنة » ، فإن جانبا كثيراً من النقاد الفرنسيين فى الوقت الذى كانوا فيه يلتهمون الواقعية الجديدة الغير مفهومة فى السينما « شاهد ذلك العصر » فإنهم راحوا يدينون « الجميلة والوحش » .

إنهم نفس النقاد الذين قاطعوا « راى بلاس » باسم السينما (النافعة للانسان) وباسم فيكتور هوجو ! فيكتور هوجو ! وكان كوكتو قد أعاد كتابته . كان قد أحسن صنعا ! فقد أعاد تكوينه وبناءه بكثير من الدقة والنظام حتى أنه تفوق فى ذلك على فيكتور هوجو ، لقد أخذ مادة الحوار ، وراح يجلوها ويصقلها ، ويزيل منها بواسطة

لغته اللاذعة الدقيقة ، لكل الكلمات الجامدة والزائدة وكل الهمهمات الايقاعية . وقد عبر عن ذلك قائلا أنه قد كتب « فيلما نشطا قدر الامكان ، إنه فيلم حركة بالمعنى السينمائى .

ولكنه أيضا فيلم حركة أى عمل مثلما نقول عن مسرحه من أنه كان مسرح عمل . حتى إن كوكتو نفسه قد استخدم كلمة (رعاة البقر) بخصوص ذلك الفيلم ، لقد كان مخطئا بالتأكيد ، فقد كان عليه ، على الأقل ، أن يضع ذلك ولو شفويا بين قوسين . إن فيلم « راى بلاس » وهو فيلم مغامرات قبعة وسيف ، إنه أول وأجمل الأفلام التى سيصورها ، فيما بعد ، من ذلك النوع (جان ماريا) .

« إننى لم أكرس نفسى كلية لهذا الفيلم ، لأنه كان يمثل بالنسبة لى نوعا من التسلية أكثر من كونه حاجة داخلية ملحة . وذلك هو السبب الذى من أجله أعطيته لمخرج كنت أعاونه إلى حد ما ، دون أن أتمكن من تغيير الايقاع (. اننا نشعر بالسعادة التى كان كوكتو يحس بها عند كتابة هذا الفيلم وعند المشاركة فى إخراجه . ونشعر بالعجب والفضول لقراءة ذلك الاقتباس ، ومتابعة عمل ذلك المنسق الممتاز للحدائق ، والاعجاب بطريقته فى القياس والتوازن والمعايرة ، وميله إلى البساطة الفعلية .

من ازدواجية الرأس :

من الغريب أن « النسر ذو الرأسين » هو الفيلم المجهول والمنسى لجان كوكتو . لقد فاجأت مرات عديدة الكثير من المهتمين بالسينما يقترفون خطأ نسيانه ، بينما لم يفوتهم أن يحيوا « راس بلاس » ، وقد امتد ذلك النسيان حتى أندية السينما نفسها ، وقد يرجع ذلك إلى ما قوبل به الفيلم عند ظهوره ، استقبال تقدير دون شك ، ولكنه لا يرقى إلى ما يجب أن يكون . فقد كان العمل فى تناقض كبير مع التيار السائد . لقد خدم جان ماريا « راى بلاس » عندما جعل المغامرة تأخذ الجانب الأقل من الفيلم . بينما كانت روعة (الجميلة والوحش) سببا فى أن يمر دون أى احساس بذلك التناقض . ففى سنة ١٩٤٨ ، اعتبر مناخ واختيار قصة « النسر ذو الرأسين » كنوع من التحدى والاثارة فى أعين البعض الذين ذهبوا إلى حد اعتبار كوكتو ضمن شرذمة الفنانين الملعونين ذوى الاتجاهات البورجوازية والرجعية ، ومن هؤلاء الذين أداروا ظهورهم لواقع عصرهم ، طبقا للمقولة المستخدمة ، كما لو كان أعمق تعبير عن واقع

أحد العصور لا يتواجد غالبا ضمن التعبير عن واقع كل العصور . لقد كان ذلك على كل حال هو طريق جان كوكتو ، ذلك المسافر بين فضاء - الزمن ، رفيق درب الأساطير الخالدة بينما في ذلك الوقت كانوا يرفعون ويزينون مركب الواقعية - والنظام بأفلام كان فضلها الأساسي أن اسمها « العيش في سلام » على سبيل المثال . فمن ذا الذي كان يجروء في سنة ١٩٤٨ ، أن يتحدث عن واقعية جان كوكتو ؟ وبالرغم من ذلك فان مؤلف « النسر ذو الرأسين » ظل وفيا لواقعيته الخاصة في المأساة ، مدعوما ، مرة أخرى ، بكريسيتان بيرارد .

هل فيلم « راي بلاس » السينمائي هو الذي أعطى لجان كوكتو الرغبة في أن يصنع أيضا فيلماً من روايته « النسر ذو الرأسين » أم كانت تلك الرواية هي التي جذبته لكتابة باقتباس « راي بلاس » ؟ على كل حال ، فإن رواية النسر (١٩٤٥ - ١٩٤٦) أكبر بكثير من رواية « راي بلاس » . ادفيج فيليير وجان ماريا كان هما الممثلين على مسرح ايبيرتو . عند الاخراج السينمائي لفيلم « الأباء القساة » كان كل شيء يجري وكأن المسرح هو الاختبار الأخير قبل الانتهاء ، فالتحول إلى حالة الفيلم كان بمثابة الدورات الأخيرة أو الربط النهائي للصواميل ، ليس على مستوى النص ، الذي لم يكن لديه ما يجنيه أو ما يخسره ، ولكن على مستوى الاداء والحركة المسرحية . ففي حالة « النسر ذو الرأسين » فإن لدينا سيناريو يفتح العمل ، كما في « راي بلاس » ، وهي كما في حالة « الاباء القساة » ، رواية مسجلة في منظرين . فجعلها الفيلم تنطلق في الفضاء ، إلى العالم الخارجي ، عن طريق بيرار الغني بالامكانيات وعن طريق المنظر ، وكأنه يريد ترجمة التطلعات العميقة ونزوات الملكة الأسطورية . هذا الانفتاح يتعارض أيضا مع العالم المنغلق والجامد والغريب في البلاط .

وهنا اختار جان كوكتو أن يصحبنا ، ليس أن يوقفنا ، أن يجعلنا نتابع ونكتشف الملكة التي بدت داخل إطار من الحقيقة المبسطة والتي لا تتفق مع الفكرة التقليدية والمسرحية والشعبية عن أي ملكة . ومع ذلك فإن البناء الدرامي لم يتصدع ، فقد احتفظ بخطوطه الموسيقية : حركة أولى ، موضوع عن الملكة ، حركة ثانية ، موضوع عن ستانيسلانس ، حركة ثالثة ، تسير في خطين متوازيين ، كونت فوهن والملكة ، الكونت وستانيسلانس ، حركة رابعة ، نهاية مأساوية تراجيدية شخصين يتلاقيان ، ويتفاهمان بعد أن تصادما ، ويضحي الواحد من أجل الآخر من أجل نفسيهما . فعند

موت الملك ، أرادت الملكة أن تعطى لحياتها طابعا تراجيديا مأساويا ، فهى تدفع المأساة ، وتصارع قدرا ، لا يريد إلا أن يكون عاديا ، لكى يصير مأساويا تراجيديا ، على حساب مشهد أخير تضطر إلى أن تلعبه مع ستانيسلاس .

أورفيوس يقبل الموت التراجيدى المأساوى الانصياع لمشيئة القدر ، والملكة تحث على ذلك الموت وتبنى فى عناد نهاية لا أمل فيها بناء على لقاء استثنائى . ويتحول الاغتيال السياسى إلى جريمة قتل غرامية من أجل الحب والكبرياء المجروح ، والرجل الذى طعن صار فريسة للموت الذى راح يسرى فى عروقه ، بينما استطاعت المرأة المطعونة أن تنتزع وتتغلب على تلك الطعنة القاتلة ، بواسطة خدعة مثيرة تحررت بواسطتها من الموت . ولقد وجدت الملكة فى هذا اللقاء امكانية تخطى قدر استطاعت بذلك أن ترفض أولى مقترحاته . لقد وجد الشاعر الفوضى فى هذا اللقاء امكانية إجتياز الحدود الضيقة لارهابه الفردى ، ولعدميته ذات طابع القرن التاسع عشر ، منتظم ومتعقل مثل هيجل أكثر منه مثل نيتشه ، أى دون أية حماسة شعرية .

ورغم ذلك فإن كوكتو لم يدعه يسقط فى مأزق الغرام ، فانتحار ستانيسلاس ليس غراميا بأى حال من الأحوال ، ولكنه فلسفى ، إنه تضحية ، إنها إرادة جعل الملكة على صورة ، منتها هى ، لا يريد أن يراهاتبهت .

وهكذا فإن « النسر ذو الرأسين » ، وهى رواية أكبر من « راى بلاس » قد صارت أيضا فيلما أكبر . والإكبار الحقيقى الذى كان جان كوكتو يحمله لفيكتور هوجو ، كان فى رفضه اعطاء الانطباع بأنه يرفع العمل الذى يعيد التعامل معه إلى مستويات أعلى من مستوياته الأصلية . ولذا فإنه عند تغيير الهيكل ، فقد احتفظ بروحه وطريقته ونوعه : فصنع فيلم مغامرات . فلماذا كان عليه أن يرفع من موضوع « راى بلاس » ، لقد تم كل شىء فى أعمال كوكتو . وعلى العكس من ذلك ، فإن « النسر ذو الرأسين » يعطينا شيئا أكبر من قصة حب فجائية ومشابهاتها ، إنها رواية نفسية وسياسية . ونقطة البداية كانت تتميز بمتشابهات تاريخية – اغتيال اليزابيث ملكة النمسا بواسطة رجل معتوه ، ذلك الحدث الذى كان قد ألهم باريس من قبل – لم يصنع كوكتو التراجيدى ، مع استبعاد خليط النغمات التقليدية ، كالنبل والرفعة والعظمة ، أى بعيدا عن تلك المهابة ، فإن نفحات المرارة الانسانية تميز ذلك الفيلم ، مع الحفاظ على الألوان الحقيقة الداخلية للشخصيات . مرة أخرى ، لم يتم التوصل

إلى تلك العظمة عن طريق الكلمة . إنها بالتأكيد لغة جميلة وعالية الرقة جداً ، ولكنها ملفوفة فى بساطة صعبة ولا يثقلها أية تزيينات ، ولا تثقل هى على الشخصيات ، ولا تسودهم ، ولا ..... « تضعهم » ، مثلها مثل الرواية لا تسوق ولا تضع الشخصيات . فالشخصيات لدى كوكتو ، هى دائما سر تراكيب الرواية ولغتها . لذا فإن الممثلين مراقبون ومقيدون فى حزم ، وجان كوكتو من أكثر الحراس رقة وحذرا . فهو لم يترك لادفيج فيليير الفرصة أن تأخذ نفسها مأخذ الجدية والأهمية ، بل هو الذى يأخذها بالجدية والحزم ، وهذا هو الأهم ، وهو الذى يقودها أن تكون أسيرة لشخصيتها وليس أن تأسر شخصيتها فى مصيدة المهنة والعادات ، انهن كن سيدات عظيمات سيلفيا مونفور ، أكثر غرابة وأكثر قلقا من أى وقت مضى ، لأنها كانت أكثر بساطة فى دور ايديت دى بيرج . إنها الوحيدة التى استطاعت أن تحل محل ماريا كازاريس فى دور الأميرة فى « أورفيوس » ، لم تكن تستطيع ألا تلتقى مع جان كوكتو ولو لمرة واحدة . جان ماريا ، الذى اثبت فى نفس ذلك الوقت ، فى فيلم « الأباء القساة » أنه واحد من الممثلين الفريدين والنادرين الذين يعرفون كيف يتألمون ويبكون ، أظهر هناك كيف يستطيع أن يفعل هذين الشيئين شديدى الصعوبة على المسرح وعلى الشاشة : يعانى ، بكل روحه ، وبكل جسمه ، ويموت موتا مأساويا عظيماً .

ظلال اثنين من الفدائيين :

« الأطفال الاشقياء » هو مغامرة غير عادية . كنت دائما قد رفضت العروض ولكنى قبلت عرض ميليفيل لأن اسلوبه كفدائى بدا كى ينقل لذلك الفيلم تلك الحركة الفجائية ١٦ ميلمتر التى حدثتكم عنها .... هكذا راح جان كوكتو يجيب على أسئلة أندرية فرينو فى « حوار حول مصور سينمائى » ، دون أن يذكر لماذا لم يقم بنفسه باخراج تلك الكتابة الجديدة من روايته ، حتى فرينو – لسوء الحظ – لم يخطر بباله أن يساله ذلك السؤال . على كل حال ، فى سنوات ١٩٥٠ ، فى السينما الفرنسية كان كوكتو وميليفيل كاثنين من الفدائين المتطوعين ومن مؤيدى السينما ، قد ظل الأول على تلك الحال حتى النهاية . إنها مع ذلك مصادفة غريبة ، أن يقاوم الاثنان عدوا مشتركا ، المهنة أو على الأصح الوظيفة ، والاندماج مع الفخامات والأعمال والاستخدامات ، والتقاليد والطقوس والقوانين والموانع والاحتياطات ، حتى النقابية منها والقواعد ،

باختصار كل العادات الخاصة بتلك الوظيفة أو على الأصح كل تلك العادات السيئة ، إنهما لا يتبعان نفس العائلة الفنية ولا ينتميان إلى نفس الصنف من الرجال . ولكن ها هما يشتركان معا في نفس العمل ، عمل فيلم فقير وحر فبينما راح جان كوكتو يكتب الاقتباس والحوار ، راح جان - بيير ميليفيل يتصدى للانتاج ، كعمل متواضع دون نجوم كبار .

أخذ كوكتو يتابع الاخراج ، وفي مرة من المرات التي تغيب فيها ميليفيل ، راح كوكتو يصور - وحده - مشهدا من مشاهد شاطىء البحر في فصل الصيف ، وكان ذلك في أشهر الشتاء ! لقد كان الاختيار - وأيضا الاحتياج المادي - وراء التصوير في الأماكن الحقيقة ، ولقد كان اختيار تلك الأماكن مناسبا : شقة ميليفيل ، التي يستأجرها على أمل أن يصور فيها ذلك الفيلم ، وصالة « الصحيفة الصغيرة » ، « التي لا يمكن تخيل بشاعتها » كما قال كوكتو ، ومطعم لورينت ، ومشهد مسرح بيجال الذي حول إلى استوديو متواضع .

إنه اقتباس للرواية لتقديمها على الشاشة ، إنه عمل تقليدي ، ومع ذلك فإن هناك فرصة كبيرة في ألا يكون كذلك ، في ألا يكون أبدا داخل ذلك الإطار .

في الواقع ، فإن التحول من الرواية إلى الفيلم يتم هنا بطريقة تدليل بسيطة ، وليس عن طريق الهضم والامتصاص . فكوكتو كان يعمل على أن يولد العمل من جديد كما كان في الأصل ، وعلى السينما أن تبدله . ولذا فانه سيحتفظ بمشاهد الرواية وحوارها ، ويصنع بالتصوير السينمائي مشاهد تمليها عليه الرواية ويكتب حوارا لتلك المشاهد بأسلوب الرواية . وفي النهاية ، فإنه يختار بعضا من مقاطع الرواية ليقرأها بنفسه ، ومن خلال الفيلم ، وهذا ما كان يرفض أن يفعله رفضا باتا في أفلامه الخاصة حيث - على العكس من ذلك - يكون النص دائما متعقلا وخاليا من الشعر الالقائي ، حتى لا يبالغ في الإضافة إلى الشعر الذي يولد من الصورة ، ولكن في فيلم « الأطفال الأشقياء » ، فإن تلك الإضافة موجودة ، وهي تعطي شيئا ، تعطي صدى شعر آخر ، تعطي جمالا آخر ، تعطي شعاعات من ضوء آخر تسقط فوق الشخصيات ، تعطي نوعا من الموسيقى الكلامية المصاحبة .

ولكن الموسيقى الحقيقة المصاحبة في « الأطفال الأشقياء » ، قد استبعدت في التنظيم الفيلمي لجان كوكتو . جورج أوريال غائب في هذا المقام ، أما ميليفيل فقد

اختار الموسيقى الكلاسيكية ، لمصاحبة ذلك الفيلم المأخوذ عن رواية تحليلية ، والذى أراد أن يحتفظ فيه بذلك الجانب التحليلى . إنه كونشيرتو لفيفالدى منقول بواسطة جان سباستيان باخ ، كونشيرتو لأربع كمنجات ، وأوركسترا ، وتم نقله إلى أربعة بيانوات وأوركسترا ، وكونشيرتو من مقام « لا » الصغير . وكوكتو لم يفعل ذلك سوى من أجل روايته الراقصة « الشاب والموت » بهدف خلق التزامن التصادفى الذى تحدثنا عنه . لقد حدث ذلك أيضا فى « الأطفال الأشقياء » .

تلك الموسيقى ، كما يحدث غالبا للموسيقى الكلاسيكية الخالية من كل نية وصفية أو قصصية أو رمزية ، وخالية من كل إرادة للتعبير الروائى ، تلك الموسيقى المجردة تصبح من أكثر الأشياء قدرة على تصوير المشاعر والغرام والمآسى فى الوقت الذى نحتفظ فيه بالبريق الحر الذى لا ينطفىء لهذه التراكيب المتناسقة . موسيقى الحجرة الرائعة هذه تساهم هنا بطريقة مذهلة فى التعبير عن « روعة الحجرة » ، هذه الحجرة المليئة بالأشياء ، هذه الحجرة المسحورة التى من الممكن أن تتواجد فى أى مكان ، وفى قلبها توجد « اليزابيث » ، الشخصية الآلهية .

أما اللقاءات والتوافقات فيما يتعلق بالأداء التمثيلى فقد كانت أقل حظا وسعادة وكانت تعانى من عدم التوازن الذى لم نجده أبدا لدى كوكتو ، والذى لم نعد نجده بعد ذلك أبدا لدى ميليفيل . ولقد أبدى جان كوكتو أسفه على أن ميليفيل قد أصر على أن يلعب رنيه كوزيما دورى دار جيلوس وأجاث فى نفس الوقت : « .... وارجيلوس تعتبر شخصية رجولية قوية ولا يمكن أن تصلح إلا لشاب فخور بقواه الرجولية ، ولا يمكن لموهبة أى ممثل أن تكفى وحدها لتجعلها معقولة وإذا كان اداورد ديرميه ، فى أورفيوس وفى الوصية مؤثرا باخلاصة وصدقه وبقوته العضوية إلى حد ما وحتى لكونه لا يمتلك الحضور كممثل ، وأن كوكتو قد عرف كيف يستخدم ذلك الغياب الحضورى وذلك المظهر الشاعرى التائه ، الذى أصبح مخلوقا لا وطن له ، ولكنه للأسف فى « الأطفال الأشقياء » كان يمتلك ذلك الحضور الذى لم يكن له من داع .

هذه القوة الحضورية أو غير العضوية ، لا تمت بأية صلة لشخصية بول ، ولا إلى ضعفه الجسدى والمعنوى . وبالرغم من ذلك ، فإن ادوارد ديرميه كانت له بعض اللحظات الجميلة ، عندما كانت نيكول ستيفان تستدرجه كلية بطريقتها الشيطانية ولا شك أنها قد سحرت وجذبت جان كوكتو ، الذى كان أثناء التصوير ، أول المتفرجين

أكثر من أى وقت مضى ! لقد كانت تحترق كلية بالحماس وبالدفع العاطفى وبالرقة وبالعنف وبالتناقضات بالنقد المتسلط وبحركات التملك وبالأكاذيب . إنها تعنف كل شكوكنا وكل ترددنا ، وتدفعنا إلى الدخول عبر ذلك التتابع من المشاهد المسرحية المثيرة التى تتكون منها حياة اليزابيث ، وفجأة تسود الرقة ، ويحل الهدوء على وقت يتميز بالبساطة ، هذه المرة ، حيث نجد نيكول ستيفان ثروات جديدة وأفعال ونظرات وحركات وجه ويدين هى أيضا جزء من « ثروات » الغرفة التى بدونها لا تكون تلك الغرفة سوى مجموعة من الأشياء عديمة القديمة والمعنى وعديمة الحياة وعديمة الشاعرية . لقد كانت نيكول ستيفان فى « الأطفال الأشقياء » ممثلة شابة كبيرة مثل معاصرتها نيكول بيرجيه فى « القمح العشبى » ، وهل يجب أن نذكر بأن السينما الفرنسية قد أهملتهما معا بكل تأكيد ؟ ! «الأطفال الأشقياء» كان فيلما غير متوقع فى الحقيقة ، أو على الأصح لم نكن نعرف ماذا تنتظر من مؤلف رواية أو مخرج « سكون البحر » ؟ مدير التصوير كان هنرى ديكاى ، فدائى آخر ، من المصورين المتشددين ، بكل ما تحمله تلك الكلمات من معان ، صاحب أسلوب التصوير الأكثر صعوبة وتشددا ، ذلك الأسلوب الذى كان كوكتو يطلبه إلى هنرى أليكان ، ومن توقف ، فى « الجميلة والوحش » ، ولذا فقد كان هو الشخص المناسب لكل من كوكتو وميليفيل . وإلى هذا الأخير كانت تنتمى تلك الكتابة القصيرة المدى ، اللاذعة ، الأمريكية ذات التقاليد القديمة ، القريبة من الأسلوب الذى تملكه ميليفيل فيما بعد ، والذى يختلف عن كتابة كوكتو المتناسقة ، إنه فيلم غريب ، إنه بالتأكيد خلاب وجميل ومسحور كأفلام كوكتو ، وهو أخاذ وقاطع وصريح كأفلام ميليفيل . وبالرغم من ذلك فليس هناك ما يختلف مع أفلام كوكتو أكثر من ذلك الفيلم ، وفى نفس الوقت مع أفلام ميليفيل . فهل كان كوكتو قد أحس أن ذلك العمل ، من بين كل أعماله الأدبية ، يجب أن يبقى كرواية ، وأنه لن يستطيع أن يخضعه لقالبه الخاص « كمصور سينمائى » ؟ ولذا فإنه قد ترك كل الأمور لميليفيل تقريباً ، ولقد أحب ذلك الفيلم .

لقد أعجب كوكتو بفيلم كليهون ، فقال : « إنه فيلم يدعو للاعجاب ، مثل بواسطة عمال السكة الحديد والقطارات « مثلما حدث مع نهاية تصوير (الجميلة والوحش) فبالرغم من أنه كان مهموما تماما فى إعداد فيلمه ، الا أنه كان مشغولا أبدا بمحاكمة

نوريمبرج ، ولا يستطيع من ذلك فكاكا . فجان كوكتو لم يعش أبدا كشخصية شعرية منفصلة عن عصره ، ولم يكن منفصلا أو مهملا لتاريخ عصره ، وأعدائه فى الأدب وفى السياسة يعلمون ذلك تماماً ، ولكن معركة السكة الحديد « يرجع تنفيدها إلى كليمون كما حدث لبعض المخرجين الفرنسيين الآخرين من إخراج معارك أخرى مماثلة ، لم يكونوا يعرفون أنهم يريدون تنفيدها ولقد أحب جان كوكتو تلك الأفلام ، ولكن كان عليه فى هذه المرة الثانية التى يدخل فيها إلى عالم التصوير السينمائى ، أن يجد أساطيره وأشعاره ، وأن يواصل بناء عمل يتناسب ومفهومه اللازمنى ، حيث إن كل زمن يحتاج إلى أساطير وإلى أشعار .

الأسطورة وجدت عن طريق قصة السيدة لوبرانس دى برمون ، للأسطورة وليس الشعر ، إنها القصة وعظمتها ، ولنقل على الأصح ومغزاها ، والرائع فيها أنها معلومة بسيطة وتقليديه وهامة ، إنها وسيلة ، إنه لم ينظر إليها أبدا على أساس وجودها ، أو على أساس جوهرها ، أو على أساس سرها . إنه عالم القصة الخيالية ، عالم الخرافات والجن والدرس . فالجن حاضرون . لقد طرد كوكتو الجن ، لقد راح مرة أخرى يتعقب « واقعية الخيال » ، لقد أعاد ضم السطور الروائية ، ونزع من النهاية جهازها التقليدى ، الذى يجمع العائلة والأمير ورعاياه تحت العصا السحرية الجنية الطيبة . على العكس من ذلك فإنه قد اخترع شخصية الجذاب الذى يموت لكى يولد الوحش من جديد ، منه وعلى هيئته ، ونهاية بسيطة جدا حيث يطير الأمير اردان والجميلة ، كما فى ألف ليلة وليلة ، إلى المملكة التى لن نراها ، فكل عمل كوكتو فى الواقع يوحى لنا بذلك ، إلى عالم آخر حيث لا يوجد نهار أو ليل ، ولا يوجد خير أو شر ، ولا يوجد صدق أو كذب ، حيث لا يوجد زمن ، وحيث تتواجد كل شخصياته دائما فى نهاية رواياته ، مهما كان الوضوح أو الظلمة ومهما كان الحضور . أو الغياب الذى يعطيه لذلك العالم الآخر .

ومع « الجميلة والوحش » ينهى جان كوكتو ، تقريباً ، دورته عن الأساطير الفرنسية : « فرسان الطاولة المستديرة » ، « رينو وارميد » ، « العودة الأبدية » ، والأسطورة الغربية على الأصح لأن « تريستان ويسليت » كان فى نفس الوقت جالى ودانماركى ، ونورماندى وألمانى ، أى فرنسى فى النهاية طبقاً لمعنى المصطلح فى

العصور الوسطى . أما النهاية القصوى لتلك الدورة فستكون باليه « السيدة والحصان وحيد القرن » الذى أتمه فى ميونخ سنة ١٩٥٣ ، وأعيد عرضه فى أوبرا باريس سنة ١٩٥٩ ، والموضوع يقول لنا من جديد أن السيدة الجميلة ، كانت تحب الحيوان وحيد القرن ، ولا تستطيع أن تحب الفارس الجميل الذى يبدو لها وجهه فى المرآة بدلا من وجهها ، الفارس الجميل القادم من عالم آخر ، إلا بعد موت الحصان وحيد القرن . فاذا ما اعتبرنا أن عالم الوحش ، والحصان وحيد القرن هو عالم الشعر ، وأن وجه الفارس الجميل أو الأمير الجميل هو عالم الحب ، فإننا نفكر فى أورفيوس « وفى الخيار بين الحب والشعر ، وأن الموضوع الأورفيوسى الأكبر يبقى فى قلب « الجميلة والوحش » ، كما هو فى قلب مجموعة القصائد الأخيرة لكوكتو « وضوح - غموض » (١٩٥٦) ، وأن المقصود ليس هو على الإطلاق الحب الذى حوكم وطرد .

فى ضوء الأورفيوسى :

كوكتو كان يمكنه فى كل أعماله ، أن يستغل المنجم فيظهره ويستخدمه وينشره وينسقه . ولكنه فعل العكس دائما ، لقد كان يعيد الضغط ويجدد الاختراع محاطا بقيود من الرواية أكثر ضيقا وأكثر عنفا . حتى أن كل هذا يرجع دائما وإلى حد ما إلى « الآلة الجهنمية » وأن كل هذا يصير اغريقيا ، حيث أنه كان قد جعل كل ما أخذه من الأساطير الأغريقية غريبا بالقلق العقلى . وبالتالى فقد وضع نفسه على صلة أسطورية من أقدم ما يكون تبدأ من ليدا إلى كنج - كونج ، ومرورا بكل الديانيات ذات الأرنب البرى أو ذات الوعل ، - هذه الجميلة والوحش الرائعة فى قصر آنيه - وبواسطة السيدة ذات الحصان وحيد القرن ، تمكن كوكتو من وضعها فى المكان المضبوط من الموضوع ، رافضا كل آداء من أجل الرمزية أو التسلية الذى يعطى عادة بواسطة ، لا أدرى ، أهو الكتمان أم رقابة اللاوعى . ولكن كالعادة دائما ، فى الجذور العميقة ، فإن عمل كوكتو بما يتعرض له من عناية ، يرسل فروعه وأزهاره تجاه الضوء الأورفيوسى لقد صارت الجميلة والوحش من شخصيات جان كوكتو الروائية ، رغم أن القصة هنا تبتعد عن البناء الدرامى ، لكى تأخذ الاتساع النغمى للقصة أنها القصة ، بقالبها الخاص « لقد كان ذات مرة » ، ثم يحكى كوكتو بعد ذلك بروعة وفى لغة نقية سينمائية تصويرية . ليس بها لحظة واحدة من التعليق أو القول المأثور ، ولكنها حكاية

سينمائية ، متصلة فى انسيابية ونغم ، وفى روعة وسمو ، عبر تمهلات تنتظم من خلال أشياء غريبة ومشاهد قصيرة وسريعة ، مثل كل مشاهد بيت الجميلة ، والشىء الذى كان أكثر صعوبة هو أن « الجميلة والوحش » هو أيضا فيلم حركة ، شكلا وموضوعا ، رغم أن القصة لا تتيح درجة أو زاوية أو لقطة لذلك . إنها قصة ، وإذا كان جان كوكتو يبحث فينا عن روح الطفولة ، فإن ذلك لأنه يُصِرّ على أن يطلب ثقتنا ، ولأنه يسألنا أن نؤمن قبل أن نُعجب ، فهو يعرف أنه قد رفض مرة أخرى للجمهور ، الذى كان قد شرفه عندما رفض له كل أنواع التواطؤ العاطفى والشكلى الذى كان من الممكن انتظاره من مثل ذلك الفيلم : فليس هناك مؤثرات ظاهرة ولكنها فقط خفية ، وليس هناك نداءات للرحمة أو العاطفة أو للعنف أو للموعظة الباطلة منها والشريفة ، وليس هناك أية تأثيرات خيالية من أجل المظهر أو الجذب فقط . فكل شئ كان ضروريا من أجل الأسلوب والقصة ، لكى يقول بصورة جيدة وبسيطة ، لكى يتفجر الجمال والشعر ، مع السعادة التلقائية والبهية ، لتلك الدقة وتلك البساطة وتلك الجرعة وذلك الحس الجرىء الوضّاء الذى لا يخيب . « التأثير الذى ينتج عن أى عمل فنى لا يحتسب فى الحقيقة إلا إذا لم يحدث عن طريق الابتزاز العاطفى » ، ذلك ما كتبه كوكتو ، « الديك والمهرج » .

الجميلة ، والوحش . وحش السيدة لوبرانس دى بومون غير موجود ، ولا نراه ، إذا ما قرأنا القصة ، إضافة إلى أننا لا نرى شيئا ، إنه الخيال ، أو على الأصح اللاظهور ، اللا تقديم للكائنات واللأشياء . فكوكتو هو الذى خلق الوحش ، معنويا ، هو الذى فكر فيه ، وأعطاه الحركة ، بل وأعطاه الروح . – كريستيان بيرار ألبسه ، وأعطاه قناعا ، أعنى وجها ، جان ماريا تقمصه أعنى أعاره وأعطاه جسده ، بالتأكيد . أنه خلق وقتى لكائن ما ، إنه أيضا كائن فى حد ذاته ، لوقت معين وبخطر مزدوج ، هو إن ذلك الوقت قد يمتد بطول الحياة ، وخطر الموت دون خلاص ، الموت الوحيد ، خطر الحياة دون بعث عن طريق الحب . فالوحش قد خلق من الانتظار ومن القلق ومن الخلاص .

ومن التعرف على النفس الذى لا يمكن أن يحدث الا بواسطة نفس كائن آخر . لقد أعطى جان كوكتو لتلك الشخصية جزءا من الحيوانية القططية : أذناه تنتصبان

وترتعدان عند مرور أنثى الوعل ، وهو يلعق المياه من المستنقع ، وهى تفاصيل تبلغ فى أهميتها أهمية الشعر ، والأسنان الطويلة القاطعة ، والمخالب القاتلة ، ولكنها حيوانية من سلالة راقية . ليس فيها قسوة أو همجية . حتى أن الأمر يصل إلى أن نحبها ، كما يحبها الذى خلقها ، وكما سيجعلها محبوبة بواسطة الجميلة ، مع الفارق بالطبع .

وهكذا ، فإن الوحش هنا يختلف عن وحش الاسطورة ، ولعلنا نتذكر ، بعد ذلك أن زيوس قد هبط إلى الأرض على هيئة عجل ليجعل نفسه محبوبا ولكنه لم يكن ينتظر أو يأمل فى حب الجميلة التى ستموت ، وهنا يحدث الخطف .

لم يكن الإله طيبا أو كريما أو عادلا ، فالآلهه لا يتمتعون بالطيبة ولا يعرفون سوى العنف والأنانية . بينما الوحش ينتظر ويريد أن يكون محبوبا ، بل يجب أن يكون كذلك أيضا . إنه محكوم عليه أن يجعل نفسه محبوبا ، وهو يبحث عن ذلك بطيبته وكرمه ، وإخلاصه ، ولكن فى غياب الجميلة ، فإن الوحش يكون عنيفا دمويا . وبالرغم من ذلك ، عندما تشعر الجميلة بأول إحساس وبأول عطف تجاه الوحش ، فإن ذلك لا يتأتى بفضل مميزاته ، ولكن بفعل تلك التظاهرة الغير متوقعة والمؤثرة الحيوانية ووحشيته ، فالجميلة تسقيه فى راحتيها ، ولأول مرة فإن لسان وشفتىْ وفراء وجه الوحش سيلمسون جلد الجميلة . هل يجب أن نقول إن ذلك ليس ضمن القصة المكتوبة ؟ ومرة أخرى ، عندما يعود الوحش من الصيد ، ممزق الصدر ، مغطى بالغبار والدم ، فإن الجميلة ستشعر بالسخط أكثر من شعورها بالفزع . وعما قريب سوف تقول الجميلة « وحشى » بكثير من الرقة . ثم أن هناك طلبات وأفعال تميز العاشق أكثر من كونها تميز الوحش : كالرغبة فى رؤية الجميلة تتناول العشاء ، وهذا موجود ايضا دون شك لدى السيدة دى بون ، بكل سذاجة ، ولكن التأمل ، هنا ، للمرأة التى نريدها – أثناء تناول طعامها – يتميز بالبقاء الجنسى ، فماذا نقول عن ذلك المشهد الذى يأخذ فيه الوحش الفراء الذى يغطى سرير الجميلة ، والذى يفيض بعطرها وبرائحة جسدها وشعرها ، ويحمله إلى وجهه ليحكه به ويتشممه .

لن نستطيع الآن أن نتحدث أكثر من هذا عن السيدة دى بون . بلى ، للمرة الأخيرة : فى نهاية القصة ، قررت الجميلة لما تكنه من تقدير وصداقة وعرفان بالجميل

أن تتزوج الوحش . فتعود إلى قصر الوحش ، « فتلبس أروع ما يكون الملبس لتنال أعجابه ، وتشعر بالملل القاتل طوال اليوم ، انتظارا للساعة التاسعة مساءا .. « ولكن الوحش لا يظهر ، فتشعر الجميلة باليأس ، وفى النهاية تجده إلى جوارها . « كان ممددا دون وعى ، فحسبته ميتا . فارتمت فوق جسمه دون أن تشعر بالرعب من وجهه ، وعندما أحست أن قلبه لازال ينبض ، راحت تأخذ المياه من القناة وتلقى بها فوق رأسه » . لقد استبعد جان كوكتو بالتأكيد الحوار النهائى بين الوحش والجميلة ، فهما يتحدثان ، فى الفيلم ، أقل ما يمكن ، والجميلة تعبر عن حبها للوحش الذى يموت عن طريق النظرات بصفة خاصة . ولقد أُعطيت أهمية كبرى لنظرات الوحش أيضا فى تلك اللحظات ، تلك النظرات التى كان كوكتو قد أعد لها ورآها بطريقة مدهشة فى سيناريو « دم شاعرى » : فى لحظة موت الطفل ، فإن الملاك الاسود – الصورة السالبة فى الفيلم – ، بجسده الضخم ، يرقد مطحونا فوق الغطاء الباهت ، ثم يدير إلى الخلف ، باتجاه المتفرجين ، وجها ذا نظرات حيوانية فى طريقه إلى الموت » . وبواسطة نظراته الدامعة ، وطريقته فى السماع ، وصوته ، وانتظاره لأقل مداعبة ، وصبره ، وأفعاله كعاشق وكحيوان أليف صار الوحش مؤثراً ، بينما أوقاته الحيوانية العنيفة والقاتلة تجعله أكثر عاطفية من كونه مخيفا . والوحش يبدو فى كل الأشكال : فكوكتو قد جعله سيداً عظيما ، وبيرار وماريا قد أعطوه النبل والوقار والرفعة والقوة ، وفجأة ، يتحول إلى وحش هائج مخيف ، يبتعد مجروحا مهزوما ونظراته إلى الأرض ، بعد أن رفضته الجميلة .

الطاولة والنجار :

بناء على ذلك فإن الجميلة تعتبر بصفة أساسية من شخصيات كوكتو ، وهى واحدة من أعظم الشخصيات السينمائية ، وهذا القول ، لا أعنى به أبداً جانبها الخيالى ، ولكن قيمتها المعنوية والاسطورية فى عالم جان كوكتو الخاص . والخروج من ذلك العالم – ولكن لماذا تخرج منه ؟ فبخارجه ، ليس لدينا من العمل غير معرفة محدودة بالدرجة الأولى ، ولسوف نجد أنفسنا أمام كل المصائد البراقة للرمزية وللخطأ وكوكتو كان يمقت الرموز بطريقة واضحة ، ولم يكن لديه أعذب من تبسيطها . ولكن ذلك لم يمنع من أن نتحدث دون توقف فى كتابات مختلفة ، عن الرموز وعن « غابة

الرمـوز » ، افينان سـيكون هو الجـانب الإنسـانى من الانسـان ، والوحش هو الجـانب القوى للشر والغرائز والقوى الشيطانية السفلية ، كما لو كانت الغرائز والقوى السفلية لابد وأن تكون من قوى الظلام والشر ! –

أفينان والوحش يكونان صـورة مزدوجـة رمـزية للإنسـان . والجميلة هـى الخـلاص ومن الموت المزدوج الذى نريد أن تكون هـى سـببـا له ، يولد الأمـيـر أردان من جـديد ، ليجمع النصفين مـعـا ، جمـال أفينان وصـفـات قلب الوحش .. وهكذا فـإن اردان ، هو الوحيد الذى يمكن أن تحبه الجميلة .

ها هـى مرآة الرموز ، وعلى مـحبى الرمـزية أن يفكروا جيدا .. لأننا لم نعد نفـهم شـيـئـا : ألم يكن الوحش هو الجـانب الوحـشـى ؟ إنه الآن قـد أصـبـح القلب ، وأفـينان الوجه ، وهذا ينسـينا كل التعقيدات ، أفينان السيىء ، بقسوته وعنفه وغدره ، والذى لم يؤثر جماله ، حتى تلك اللحظة ، فى الجميلة . والوحش الذى يكون طيبا أمـام الجميلة ، وكله قسـوة خارج وجودها وأليس التـى قالت عن ذلك السيد بالنسبة لأى وحش ، فإنه جميل جدا ، وأن نظرات الجميلة قد قالت للوحش ، وليس للأمـير اردان ؟ أن أحبك وأن الـوحش هو الذى أثر فـيـهـا وأثـارها . وأن أخيلة الـروح الرمـزية قـد أنست كـوكـتـو السر ، وهذا السر يتواجد مرة أخرى فى الجميلة والوحش فبدون شك كان جان كوكتو هو أول من سمح لهـولاء الذين يفـضلون دائمـا على خـيـال العـرض وسـحـره ، تجـارب الشرح التـاريخى الموجه ، أن يضـيـفوا إلى العمل قليلا مما يريدونه لقد كـان يقـول عن نفسه أنه نجار قد تطوع بعمل طاولة ، واراد بعد ذلك هؤلاء الذين يريدون وضـع أشـيـاء فوق تلك الطـاولة . أمـا بالنسبة لى ، فـأنا أحب النظر إلى الطاولة عـارية ، فى جمـالها وجوه ، إنها جميلة ونقية أيضـا ، لأنها عـارية ، وأنا أفضل أن أستمع لما تقوله لى فى ذلك الجهـاز البسيط عن الجمـال الذى نزعناه من الشاعر . أنـها تتكلم دون أن يكون فى حاجة لتشغيلها ، ضد الزمن ، وضد النغمة .

والوحش شخصية ، وشـخصية من شخصيات التـأليف الروائى المأساوى ، التـأليف الشـعرى لجـان كـوكـتـو . والوحش هـو شـخـصـيـة ، ذلك الذى يجب أن يمـوت ، بالحب وللحب . ومـن ذلك الموت يولد مـن جـديد نفس الكائن ، بنفس الوجـه ، ولكن بمـظهـر

يختلف قليلا ، إن ذلك ليس تحولا ، ولكنه الخلود ، لذلك التتابع « من الآخرين » الذى يجب أن يعيش الشاعر أو كل انسان مشغوف باتمام وجوده ، ومن هنا فإن « الجميلة والوحش » تنضم إلى الحلقة الأورفيوسية لجان كوكتو وإلى مواضيعه الأخرى القوية : كالتشابه والحقيقة والكذب من هو الأكثرصدقا والأفضل من بين أفينان والوحش والأمير أردان ، من بين هذه الأكاذيب الثلاثة يتقرب أكثر من الحقيقة ؟ لقد طارت الجميلة مع الثالث ، مع القالب الثالث ، ولنا أن نتسائل عما إذا لم يكن على الأمير الجميل الجذاب القوى والعاشق الكامل التام ، أن يأخذ قليلا من الانسان وقليلا من الوحش لكى يرضى الجميلة . ولكن صحيح أنهما لم يبقيا فى هذا العالم ، وأن المملكة قد تكون هى عالم النهاية الكاملة ، أو المكان الذى تكون فيه النهاية الكاملة ممكنة ومحتمة ، وتكون الجميلة كاملة أيضا ، وفى النهاية فإن القصة هى التى تنتهى ، لقد استبعد كوكتو ، لمرة واحدة ، الرواية المأساوية . ولكنه كان مشغولا بها ، حتى أنه بعد عدة شهور من إخراج فيلمه واتته فكرة لنهاية أخرى حيث تنفصل القصة عن المعجزات فجأة : قلب واحساس الجميلة ينفتح على الوحش ، ولذا فإن الوحش يجب أن يبقى وحشا وأن يموت موتا كاملا ، ربما لأنه لم يكن لديه الحق فى أن يرغب فى جعل نفسه محبوبا من الجميلة . وعليه فان الجميلة تبقى وحيدة ، برفقة الذكرى والحداد . كنا - فى تلك الحالة - لن نحصل على المناظر الليلية للجميلة ، نحن نحتفظ بالمناظر الأخيرة للجميلة الرائعة الوضاءة ، جميلة النهار ، كالنهار والحب والشعر . إنها ليست بأى حال رمزا للنقاء وللحب وللشعر . إنها فتاة نشطة وطيبة وحساسة وكريمة ، إنها بصفة خاصة جميلة جدا ، وكل ما يحدث لها ، نابع من ذلك السبب ، إنها امرأة . وإذا كانت الجميلة تخدم فى بيت أبيها ، فليس ذلك لأنها خادمة ، ولكن ذلك لحبها لأبيها ، ولدقتها وشجاعتها ولصلابتها كشابة ريفية . وإذا كانت قد شعرت بالخوف بالتأكيد عند رؤية الوحش للمرة الأولى ، فإنها لم تلبث أن استعادة بسرعة رباطة الجأش والشجاعة الصلبة التى تليق بها كفتاة ريفية ، ولكنها فيما بعد ستحب ذلك الخوف وستحب تلك الرعشة التى يسببها لها الوحش . فهى من مملكة النهار ولكنها أسيرة داخل مملكة الليل ، وستصبح عما قريب بإرادتها أسيرة فى ذلك القصر الليلى ، الذى يحوى سجينا آخر هو صاحب القصر نفسه ، لأنها تأكدت أن ذلك الليل هو الظلام

المطلق للروح ، بل على العكس من ذلك فهو يسمح للروح أن تنبلج منه وتعطى علاماتها ، لأنها قد تعرف فى ذلك الليل وفى ذلك الوحش ، على الكثير من خصائصها – هى – نفسها .

معجزات الحزم :

الوحش يتشابه كثيرا مع الجميلة . فالقصة المكتوبة تستعين ، طبقاً لما هو جار ببعض التوضيحات التى تفضى من الناحية التقليدية إلى طريقة بلانسى تيج أكثر منها إلى أسلوب جوستاف دورية . فمن ذا الذى كان يتوقع أنه من العشرين صفحة عن السيدة برمون ستخرج شخصيات مثل الوحش والجميلة جان كوكتو ، والاشباح المسطحة والملونة لقصة الجن ، وهى تأخذ الأشكال والقوالب والقيم الجسدية والمعنوية لأبطال الاساطير الروائية الأكثر قرابة والأكثر تميزا فى هذا القرن ، والمسجلة فى فخامة المناظر الرائعة وفى المثالية فى الحزم والنظام والحقيقة العليا فى الواقع اليومى وفى الواقع الغير عادى .

إن ذلك يؤكد ببساطة ، أن هناك صعوداً لبضعة قرون ما بين ميلييس وكوكتو . فميلييس كان عبارة عن حاجة ، بدائية وغريبة ، فأى فن يجب أن يمر بمرحلة انتقالية زخرفية موسيقية خاصة ، بكل التطورات الغنائية .

لدى ميلييس ، يكون الجن حاضرا ومرئيا ، والنجوم من الورق ذهبى اللون . والقمر من الورق الملون ، والسيد البارون ليس شبحا ، وبطنه من الحشو ، لقد أكثر من طعام العشاء ، فالقلق الخيالى لديه ليس قويا ، والوحش هنا ليس لديها شيئا خاصا ، أنه على هيئة الجحيم وعلى هيئة بؤس العصور الوسطى ، فالسينما التى جعلت موليير خليقاً بالدعاية الفرنسية والكوميديا إلإيطالية ، هى التى سمحت أن يكون علماً من الشخصيات الكوميدية الكبيرة ، مثل ميلييس بجنياته المزخرفة الذى سمح لجان كوكتو أن يقدم « قصة الجن بدون جن » .

كل الناحية الجمالية – والأدبية أيضا – للجميلة والوحش تكمن فى هذا التعريف الهروب من الجن ، والشعرية ، والخيالية المظهرية المزيفة ، ومن الضباب وعدم الوضوح فى اللاواقعية المتعارف عليها ، للوصول بطريقة أفضل إلى عالم الجينات ، والشعر ،

والأعاجيب المعروفة بالحزم والنظام وابتكار الأدوات والعناصر والجمال ، والتوافق والنغمة المتكاملة . ففى هذا السبيل ، نشعر دائما بكوكتو المرتقب فى شغف وإصرار ، أثناء قراءة « مذكرات الجميلة والوحش » . فى تلك «المذكرات» يعود كوكتو مسروراً إلى « دم شاعر » : » يجب أن أعمل كما حدث فى وقت « دم شاعر » حيث لم يكن هناك أحد يرقبنى ، فالنضارة تباع بهذا الثمن » ، وعند تصور معين للعمل ، الذى هو فى نفس الوقت تصور للسينما : « إنه يوم عمل محبب لى ، ذكى جدا ومحدد جدا » . لقد تم انتزاع ذلك الفيلم ، عن طريق معركة فى كل اللحظات ، من عدو له سبعة رؤوس بعضا منها كان فى كوكتو نفسه ، فى مخاوفه ، فى مرآته ، فى ثقته ، تلك التقنية التى يعرف ابتكارها ، وتسييدها فى أسلوب . بقدر ما كان يعلم ، مثلا ، أن الزوايا البسيطة جدا ، والتثبيت النسبى للجهاز فى مشاهد حديقة منزل الجميلة ، والتى كان كريستيال بيرا يجدها ، حينذاك ، فقيرا إلى حد ما ، سوف تأخذ طابعها الفريد والهام مع الحوار ومع مناظر الوصلات التى سوف يصورونها فى الاستوديو ، وبصفة خاصة فيما يتعلق بمشاهد حقيقة الوحش التى كانت تتطلب البحث من جديد عن الزوايا ، لأن ذلك يتعلق بعاملين هامين كما قال كوكتو « أنه الوحش وأنه راراى ، الحديقة الأكثر غرابة فى فرنسا » لقد كان يعرف . كان لديه الالهام لفيلمه ، وكان قد تلقى الاذن ، وكانت لديه الرؤية ، وكان يؤمن بذلك الفيلم ، والإيمان لايكبر إلا فى ظل القلق والجرأة ، والخوف والثقة . وفى وضوحه ، سيقابل الفيلم أعداء آخرين . « الجميلة والوحش » كان إما أن يقبل لروعته التى لا تقبل الجدل ، أو يرفض بسبب ذلك الجمال الذى ، على ما يبدو ، كان قد برد وجه العمل ، فبالنسبة للبعض ، كانت العروس جميلة جداً ، حتى أننا ننسى مولدها وعيوبها ، وبالنسبة للبعض الآخر ، فإنها كانت جميلة جداً ، حتى أن جمالها قد أوقف الحركة كلها .

ولقد كان كوكتو مراقب فى داخل عمله نفسه بواسطة مصمم الرسومات ومصمم الديكور وكان يتحدث عن : « تلك الأفلام ، النادرة جداً للأسف ، حيث يطغى الشعر على الجمهور دون استخدام مصمم الرسومات والأزياء وبدون الموارد القديمة لزاوية تصوير اللقطات . « ومن هنا جاء تعلقه بفيلم « دم شاعر » و هذه الرغبة فى الهروب ، كما فى تلك المرة الأولى ، الجهاز الشعرى والخيالى ، وهنا الإصدار المستمر لإيقاف

هنرى أليكان عن التصوير « الجامد البحت » ، وهذا الانتباه – الذى لم يثبت خطأه – والذى يعطيه لفائدة كل شىء فى عملية الإخراج – لأنها أشياء للافراج وليست للديكور – ، مقعد ، أو باب ، أو مقعد بحامل تستخدم أو تختفى أو لا تظهر . فى قصر الوحش ، حيث الحوائط لها أعين ، أعين الرؤية ، لا توجد حركة ، ولانظرة ، ولا نفخة دون أن تكون مضبوطة ومبررة ، ودون أن تكون رد فعل فى مواجهة الفعل المناسب . فعناصر الإخراج هذه لم تقدم لنا ، على الإطلاق كعناصر للديكور ، والغرض أمام نظراتنا فقط من أجل الخيال فى حد ذاته . فنحن نراها قليلا جداً ، فهناك صمت فى الديكور مساو لصمت النص ، فقط فى مشاهد القصر ، فإننا يمكن أن ننظر وأن نخشى – أو نأمل ، طبقاً لما نريد – بعضاً من زخارف الديكور دون أى إفراط ، أو تبذير أو أبهة ، وإذا كان هناك ما يجذب أبصارنا ، فإن ذلك يكون من أجل حركة أو نغمة ، مثل مشهد دخول الجميلة ، حيث واتت كوكتو فكرة رائعة أخذها من فيلم « دم شاعر » ، – حيث الممثلة فوق أحد الألواح – وحيث التصوير شبه البطىء ، والأغطية البيضاء ، والحركة المخيفة للهواء ، وفى النهاية جمال ودقة أرجل جوزيت داى والتى كانت راقصة ، كل ذلك أدى إلى إتمام المعجزة معجزة تدبر وإنجاز العمل ، مع الالتزام بالزمن ، ذلك التوازن المحبب لدى كوكتو .

كل ذلك يتم ، فى ضوء آخر ، وداخل واقع آخر ، فى بيت ويستان والد الجميلة ، فكل المشاهد تزهو بجمال الحقيقة التى لا تستمد شيئا مما نسميه عموما واقعية ، لأننا قد صنعنا أيضا من تلك الكلمة استخداما عاما جدا . وعليه ، فإننا سنختار مقطع الملاءات ، لأنه جميل جدا ، ومحبب لقيمته الفنية ومحبب لمظهره وإضافاته وليس لمادته ، أو أنه غالبا ما يهاجم باسم نفس هذا المظهر بواسطة عاشقى الجمال السريع للفيلم ، الذين لا يهاجمون إلا لأنهم يعرفونه ويخشون حقيقته وقيمته. لقد أعد جان كوكتو ، بيديه ، واضعا الخشب فى الأرض ، وناشرا فوقه الملاءات المبللة لمضاعفة شفافيتها ، مثبتا مشابك الوصلات ، على هيئة ديكور مبسط ، مسرح من التطورات البيضاء ، من الجمال شبه المثير فى البداية ، أو الذى سيصبح كذلك إذا ما لعب الإخراج حقيقة على ذلك الجمال . ولكنه لن يلعب إلا فى أضيق الحدود ، ولن يفخمه ، ولن يظهره ، ولكنه يعطيه كما هو ، وهذا أفضل كثيراً ، ويأخذ فى الحسبان ألا ننسى أنه ليست هناك

سوى ملاءات وضعت لتجف . والجميلة ، وفى ثياب أميرة ، تصل أمام تلك الملاءات وتصيح : « من ذا الذى غسل ملاءاتى ؟ » – هذه الملكية هنا رائعة – ثم تضيف « ... الملاءات غير منشورة جيدا ، فهى تصل إلى الأرض » . إنها هى التى تؤكد واقعية المشهد وواقعية الديكور ، ولكن بكلمة حقيقية قوية . وإلى جانب تلك الحقيقة البسيطة ، وعن طريق الامتناع عن كل الخدع والحركات التصويرية ، فإن القيمة الفنية والتوافقية لمقطع الملاءات ، بعد مشاهد القصر ، تأخذ قيمتها الحقيقية . هذه المناظر ، مثل كل المناظر فى الفيلم ، ولكنها باشرافها تعد أكثر جمالا . هذا الانبهار الذى ، بالنسبة لمحبى « الجميلة والوحش » ، لا يأتى « إلا » بعد العرض ، أو يختلط ويتداخل معه ، لم يصنع إلا من أضواء سينمائية متحركة . وليست هناك لوحات ، حتى فى ذلك المنظر المركب حيث يبدو فيك أمام الملاءة وافينان فى الزاوية ، رافعا طرف الملاءة ، وفى الزاوية المضادة من أعلى نرى وجهى فيليسيه وأخته . ولكننا لا نفكر لثانية واحدة فى رسام ، أو فى تراكيب أو قيم رسمية ، ففى توازناته وفى توافقاته الداخلية التى تنتظم ، فإن تلك اللقطة ليست جميلة إلى ذلك الحد إلا بفضل علاقات التكوين الخارجية بالتوازن والتوافق مع اللقطة السابقة واللقطة التالية ولكن هذه فى كل السينما ، وكوكتو كان يملك تلك البصيرة ، منذ فيلم « دم شاعر » ، حيث السينما ، كما كان فرانسوا تروفو يحب أن يقول ، هى لقطتان تتابعان وتتابعان جيداً . ومن الواضح الآن أن مناظر الجميلة والقبيح ما كان لها أن تتمتع بذلك القدر من العظمة إذا كان كوكتو وبيرار لا يمتلكان الهام جان فيرمير دى ديلفت وبيتر دى هو شىء من ناحية وجوستاف دوريه من ناحية أخرى .

وبناء على ذلك ، فنحن لا نشعر ، ولو مرة واحدة ، بالرغبة فى عمل أية لوحة وإذا حدث فى إحدى المرات أن المنظر راح يسير فى ذلك الاتجاه ، فان ذلك لكى يجعلنا نكتشف ، فى حركة المشهد نفسها مزيدا من السعادة والجمال ، ثم أن المشهد لا يتوقف ، بل على العكس من ذلك ، فانه يكتسب مزيدا من الحركة ومزيدا من القوة والسمو والرفعة . وكذلك فان تلك المناظر ذات اللقطات الثابته ، مشهد الملاءات ، حيث كنا نتوقع حركة تصوير تلعب بذكاء ، وبكثرة ، مع ذلك الديكور . ولكن كوكتو قد اختار على العكس من ذلك ثبات اللقطة ، لأنه فى كتاباته السينمائية كان يهرب أيضا من

الزخرفية ، وكانت تلك الحركات حول وبين أزقة الملاءات ستصير زخرفية ، مثلها مثل الكثير من تلك الحركات التى لا تخلق أية حركة حقيقية أو ضرورية أو تخنق تلك الحركات التى كان من الواجب أن تتواجد بطريقة أخرى . لقد كان كوكتو يمقت ذلك . مرات أخرى ، وأنا أفكر فى المشاهد داخل بيت الجميلة ، فبينما كنا على الأرجح ننتظر خلفياته ثابته ، فقد رأينا الكاميرا أسرع ثلاث خطوات ، من شخصية إلى أخرى فى حركة قصيرة وسريعة ومؤثرة وليست مظهرية على الإطلاق . وستكون هى نفس الحركات داخل « عربة السيرك » وفى فيلم « الأباء القساة » .

وها قد حانت اللحظة لتحية كريستيان بيرار . وقد كان جان كوكتو يحب أن يراه وهو يعمل ، ويعرضه على العمل بإثارة اعتراضاته النشطة ، فكان يسرع بالعمل على تصحيحها فى حماسة . وكان كوكتو يقول عنه « لقد كان الوحيد الذى يفهم أن أفلام الجن تتوافق بصعوبة مع التيار وأن اللغز لا يوجد سوى فى الأشياء المحددة . وكان يعرف أيضا أنه لا شىء أسهل من الخيال الكاذب فى صناعة الأفلام . وقد كان يتجنب ذلك بثقة لا حدود لها « لقد كان لبيرار وكوكتو معا هبة مشتركة فيما بينهما تتعلق بالتدبير والتعقل ، الخاص بهما . حيث يثير ويهدىء أحدهما الآخر ، فلا يرتكبان أبدا أية مبالغات ، إنهما يمتلكان الموهبة الحقة .

هذا الأسلوب ذو النوعيات الرائدة ، القائمة على الاهتمام والثبات والصراع تنعكس بالتأكيد فى الأداء ، وإدارة الممثلين كعامل رئيسى من عوامل هذا الأسلوب . جوزيت داى كانت كلها عظمة وبساطة – فقد كانت على القدر من الذكاء الذى كان جان كوكتو يتوقعه منها – لقد كانت تقوم بكل ما يطلب إليها ، وكان كل شىء يبدو عظيما فى حضورها . وفوق كل ذلك ، كانت هناك الهبة فى حد ذاتها ، التى ، جعلت من ذلك الفيلم ومن مؤلفه ممثلا غير عادى . دون أن ننقص من الشجاعة الجسدية التى كان على جان ماريا أن يبذلها فى أدائه لدور الوحش والأربع أو خمس ساعات التى كان يستغرقها الماكياج ، والتحول من وجه ماريا إلى وجه الوحش وثقل كل تلك الساعات التى كانت تمر دون أن يتمكن من الإمساك بأى شىء أو تناول أى طعام سوى بعض السوائل . ولن نتوقف كثيرا عند ذلك الجانب من الدور فإن ماريا سوف يتغلب على كل تلك المعاناه وكل تلك الاعتداءات ، بضمير المثالى وإصراره

اللامحدود « فكوكتو كان يقول عنه : « وروحه التحية كانت دائما مثالا بالنسبة لى . « وهل لنا أن نتحدث أيضا ، فيما عدا ذلك ، عن الموهبة الفذة هنا ، حتى يتمكن من التعبير تحت خلقة الوحش هذه ، عن الكائن وعن الروح ، وألا يتوقف عند حد الظهور بمظهر الوحش وتمثيله . الصوت والنظرات والمواقع والحركات وانتقالات الجسد ، وليست البضعه كلمات التى يمكنه قولها ، هى التى صنعت تلك المعجزة وذلك القناع ، بالمعنى الإنسانى للكلمة الذى كان يتناسب تماما مع وجه ماريا ليصل بوحشيته إلى ذلك التشابه المؤثر معه كانسان ، مما يكسبه جمالا مخيفا على غرار جمال وجه الممثل ودونما رغبة فى اللعب على الكلمة الأولى من التعبير ، فإنه بواسطة الوحشية وقد صار جان ماريا وحشا مقدسا ، بقوة الروح ، لأنه ممثل مأساوى قبل كل شىء ، ويستطيع أن يستغنى عن النص وعن الحركات ، لأنه كان قد عرف بفضل قوة جان كوكتو أن يضفى شيئا من الأسطورية على شخصية بسيطة من شخصيات قصص الجن .

هذا الانتقال المرحلى من القصة إلى الأسطورة يعتبر من الخصائص العميقة لفيلم جان كوكتو ، رغم أن المؤلف يحتفظ بالنهاية السعيدة للقصة وبحركتها القصصية . فعالم القصة هو عالم بسيط ، شفاف ، دون تعقيدات ، والعبرة هى أن ، الثواب والعقاب يكونان فى النهاية . وعالم الاسطورة معقد ، وكوكتو يعقده درجة ثانية . بالأساطير الشخصية . فابتكاره لشخصية افينان قد سمحت له على وجه الخصوص بابتكار بيت دايان ، وبدخول عنصر أساسى من عناصر أساطيره المألوفة ، وعالم بيت دايان يشترك مع مدينة مونشييه فى « الأطفال الاشقياء » و« دم شاعر » ، ومع الحجرة والكنز فى « الأطفال الاشقياء » . حيث نجد من جديد الجليد ، والتمثال الذى يحرس الكنز ، تمثال الالهة ، تمثال الخلود ، تمثال منيرفا .

وهنا توجد الثروات الحقيقية للوحش ، وتلك الثروات السحرية ليست سوى وسيلة وهى النهاية والبداية ، والذى جاء ليسرق الكنز قد قتل بواسطة التمثال ، اخترقه نصل ، وفى اللحظة التى استولى فيها على المفتاح الذهبى ، الذى لن يجرؤ على استعماله ، فلقد كان محكوما عليه ، هذا العالم هو عالم الطفولة المصونة والمكنونة ، والتى لا يمكن انتهاكها ، ولكن فقط يمكن إثراؤها دون توقف من كل .. الأنحاء الأكثر

سرية والأكثر غموضا فى عوالمنا الداخلية ، وإحساساتنا العميقة ، والتى تمثل بالنسبة للشاعر ، إذا لم تنتهك ، منبعا لا ينضب للشعر .

كتب جان كوكتو يقول : « ألا تكون محبوبا . وأن تكون مصدقا » ، أليس ذلك هو ما أراد أن يصل إليه وقد نجح فى ذلك مع « الجميلة والوحش » ، كما كان قد نجح من قبل ، دون تعمد بل عن طريق البصيرة ، مع « دم شاعر » ، الذى لم يكن به أى منظر أو أى تتابع من المناظر الخلابة فى حد ذاتها ، أو أى نتيجة تدعو للإعجاب ، ولكنه مع ذلك كان يدفعنا إلى الرضا ، ويأسر ألبابنا . ولكن ذلك كان صعب التحقيق مع الجميلة والقبيح ، الذى اهتم منذ البداية بالفخامة ، رغم أن المؤلف لم يحاول مخاطبة إحساسنا الجمالى فى افتتاحية الفيلم . ولكن ليقودنا إلى الإيمان بعمق حياة ذلك العمل ، كما آمن هو نفسه بذلك ، إن طريق ذلك الاحساس هو الذى يجب أن نسلكه ، عند خلق وعند استقبال الفيلم ، أما الاعجاب والروعة فسنقابلهما فى الطريق ، وبسرعة ، وبعدها لن نفارقهما أبدا ، ثم يأتى الإيمان « بالجميلة والوحش » ، مثل كيانس عندما آمن بقصته ، التى نقلها جان كوكتو فى « مذكرات مجهول » . وهكذا فنحن نؤمن « بالجميلة والوحش » لأنه فيلم جميل جدا .

من أفلام الزمن العظيم للسينما الخيالية ، بالمعنى الأفضل للكلمة ، السينما القائمة على الأصوات ، والجلبة شبة الأغريقية ، والسفن القديمة ، والقلاع التى نطويها من الرياح والبحر الهائج . فى تلك السينما ذات الستائر البيضاء والستائر السوداء ، فإن أول أكبر فيلم لجان كوكتو يحتل مكان الصدارة منذ أول وهلة :

العربة الجهنمية أو مشكلة القطعة الغير ملائمة :

مثل مشكلة الطفولة تحت نفس الوصف . الغير ملائمة لماذا ؟ المسرح والسينما مدنيتان دون قانون – وكوكتو ، الخارج على القانون ، يعلم ذلك – ولكنهم يريدون دائما اقناعنا بأن النظام يسود فيهما . نظام من ؟ إن كل من يغامر بالتجوال فى مدن التيه هذه يجب أن يجلب نظامه الخاص الصالح لاستعماله الخاص أو أن يضيع . ولقد كتب أندريه بازان فى مجلة « عقل » فى ١٩٥١ ، دراسة مطولة بعنوان « مسرح

وسينما » ، ليصل إلى هذه النتيجة : « المسرح ، والسينما هما نفس الشيء . » وبعد عشرة سنوات من إخراج « الآباء القساة » على مسرح السفراء ، أعطى جان كوكتو ، بصعوبة ، إخراجاً جديداً لقطعته . ذلك الاخراج الجديد كان هو الذى أبرز قدرته المسرحية بصورة كلية فقرتين أو ثلاث على وجه التقريب ، هى التى كان من الممكن أن تختفى بالنسبة للعمل المسرحى . ونص القطعة موجود ، وقد تحول إلى حوار للفيلم : هذا الحوار ، فى استمراريته الروائية المأساوية التى لم تتغير ، سيدخل فى الاخراج السينمائى ، ويدخل فى التقطيع إلى أربعمائة خلفية ، وهذا سوف يدخل فى النص . ولقد كتب كوكتو للمسرح ، باقتصاده المعتاد فى الوسائل والامكانات ، ويتلك الفاعلية المباشرة المناسبة والمضبوطة : لا كلمة زائدة ، ولا صفة غير نافعة للشخصيات ، ولا شيء غير ضرورى على المسرح .

حتى أن جان كوكتو كتب إلى جان رجاك كيم يقول « كل شيء لطريقتى تتلخص فى الآتى : لا شيء البتة يجب أن يكون « زخرفيا » وعديم النفع على خشبة المسرح . حتى الباب والمقعد يجب أن يخدما شيئا ما . إنه أسلوب عتاد السفينة ، ولعبة الرياضيين . (نفس الشيء بالنسبة للإخراج . ولذا ففى مسرحياتى ليس هناك تدخين والشخصيات لا تحمل اسماً للعائلة . فلن نستطيع مهما فعلنا أن نحذر بما فيه الكفاية خطر الزخرفة المشين) .

لقد كانت هذه بحق طريقة جان كوكتو ، وقد كان هذا صحيحا بالنسبة لما يكتبه ، وصحيحاً بالنسبة لإخراجه السينمائى . وهذا هو السبب الذى يجعل كتاباته السينمائية تتلاقى تماما مع ما كان قد كتبه مسبقا دون أن يفكر فى السينما . فبالنسبة له لم يكن هناك تفكير للمسرح أو تفكير للسينما فلم يكن مضطرا لكتابة أو الإعادة لكتابة مسرحيته من أجل السينما ، لأن مسرحه كان ، فى غالب الأحيان ، مكتوبا فى تتابع للمناظر المسرحية ، إذا جاز لنا المخاطرة باستخدام ذلك التعبير ، كما ستتابع مناظر السينما . لقد كان يمتلك وقعا مسرحيا كما لو كان مصوراً سينمائياً ، بالحوارات المضغوطة ، والجمل القصيرة الكثيفة . ومسرحية « أوفينوس » فى ١٩٢٥ كانت قد كتبت كذلك . وهذا لم يكن يمنع كوكتو من الكتابة بطريقة أخرى ، أعنى بإيقاعات أخرى ، ولكن بنفس الدقة ، لشخصيات تتطلب ذلك مثل الملكة فى « النسر ذو الرأسين » التى كانت ، فى لحظة ما فى حاجة إلى أن تدلى نفسها دفعة مسرحية

روائية . فيما عدا ذلك ، كان يحمل رينو وأرميد إلى ارتفاعات الأوبرا الناطقة التى كان قد عرف كيف يجد لها مناظر السينما .

الاتجاه نحو البساطة :

بعض نقاد الأدب ، من أمثال روجيه لان يأخذون « الآباء القساة » على أنه أهم أعمال جان كوكتو فى المسرح . وفيما يتعلق بالكتابة السينمائية ، فإن اخراجه يعتبر مثاليا بالقطع ، إنه أهم الأعمال . حيث أنه يؤكد ، صورة بعد صورة ، أن كل شىء كان قد تقرر ونظم بدقة بالنسبة لمساحة معينة ، وأن الحوار يسرع داخل تلك المساحة ، ومن ناحية أخرى ، فإن جهاز التصدير والمساحة يتحددان فى موقفيهما وحدود مجاليهما ، ووقوفهما وحركاتهما ، تبعاً للنص . هذه المساحة المسرحية قد تم تقليصها أيضا ، حتى إذا تضاعفت الأماكن يتعدد عدد حجرات الشقة .. لأن الإخراج لا يقوم أبدا على عمق الحقل السينمائى ، بل يقترب دائما من الشخصيات ، ويضغطها فى الأركان ، لأن كل شىء يوجد بالأركان هنا ، لا شىء غير الأركان ، حتى فى وسط الحجرات فحركات جهاز التصوير القصيرة ، وتغييراته للمكان ، تزيد من ذلك الانطباع ، واختبار اللقطة أيضا ، ولكن فى مساحة كهذه وحدود كهذه فإن لفظ اللقطة نفسه يختفى ، فاللقطات الضخمة ، واللقطات الضيقة أو العريضة تبدو كلها قريبة بنفس الدرجة ، وحتى عندما نكتشف الاشخاص بأقدامها ، فإنه لا يحرونا الانطباع بأننا قد تقهقرنا . فتغيير اللقطات لا يمكن الإحساس به . ولم يعد هناك تتابع لقطات ، بل تتابع نظرات ، نظرات متتابعة سريعة ذات اهتمام زائد ودون وجل . ونحن بالداخل ، لديهم ، غير مرئيين ولكن حاضرين ، خلف أحد الستائر ، نكون حاضرين ، بالداخل ، بينهم ، حتى أن لدينا الانطباع اننا نمشى فوق أقدامهم ، حتى أننا قد نرغب فى قول « معذرة » للعديد من الاسباب ، ياله من خجل ، ما كنا أبدا لنسمع ونرى كل هذا فى مثل هذه الظروف ، ولكننا لن نستطيع أن نجد المأوى فى مقعد المسرح ، أو نظرة الشخصية أو المخرج ، لأن من نظراتنا دائما تبدأ وجهة النظر من نظرة متفرج ، فوق المسرح ، فنحن أيضا داخل الإخراج وفوق المسرح ، حيث ترى كل شىء ، دون توقف كل مالا نستطيع ألا نراه . ولذا فإنه يمكننا أن نأخذ الانطباع بأن هذا الفيلم «به وفرة من اللقطات الضخمة » ، كما أسلفنا ، لم يعد بإمكاننا أن

نتعرف على اختيار اللقطات ، والاختلافات ، كما لم يعد بالإمكان الاحساس باختيار الكلمات ، لأنه كانت لديه الموهبة لكي يجد الكلمات الابسط ، التى فى بعض الأماكن ، تصبح دون جدال هى الأكثر جمالا ، والأكثر تعبيرا ، الكلمات الفريدة ، التى لا يمكن استبدالها وهذا هو الحال فى كل لقطة من « الآباء القساة » . ولا يصعد إلى تلك البساطة الرائعة والوضاءة سوى الأعظم .

من بين الأربعمائة « نمرة » التى يحتوى عليها الفيلم ، يوجد تقريباً حوالى ثلاثين لقطة ضخمة ، من بينها تلك التى تصور مايك ويثون لحظة تقديم مادلين إلى الام : أعلى ، إلى اليسار ، فم ماديا فقط ، إلى اليمين ، عينا ايفون دى براى . مايك كان قد قفز فوق سرير « سوفى » مغتبطا بما سوف يفعله . يطفىء الضوء ، يمسك بالأم ويضع خده الأيسر فوق خدها ، فى لقطة قريبة ولكنها ليست بعد لقطة ضخمة ، ويقول ميشيل : لا أحب أن تنظرى إلى . سوف ننظر معا إلى الأمام تجاه نافذة المبنى المقابل ، فى الليل ، أفراس العربة عند الراحة ، هيه ؟ « وعند نهاية هذا الاعتراف فقط نجد أنفسنا أمام اللقطة الضخمة ، التى سبق وصفها ، فنراهما ينظران إلى الأمام . مادلين ، الحياة ، الحب مع مادلين ، ومايك ، الذى يأخذ مادلين ، حياة مايك التى لا يملكها . ميشيل ، المحب ، ينظر بشفتيه ، ايفون ، التى لا تستطيع أن تمتلك ميشيل سوى بالنظرات ، النظرات بعينيها الشغوفتين دون حدود ، والمفتوحتين على لا شىء . ثم تنتهى تلك اللقطة ، الطويلة الاستثنائية ، ويتقهقر جهاز التصوير على دفعات خفيفة ، على قول ميشيل : « سوفى ! هل أنت سعيدة ؟ تلتفت ايفون دفعة واحدة ، بعنف مظهرة لميشيل الفزع ، وجهها المجهد ، ويعود الوجهان ليظهرا من الجانبين ، ويتقهقر ميشيل ومعه جهاز التصوير ، تاركا ايفون التى نسمع صوتها ولا نراها : « وهكذا هذه هى مكافأتى . « وثلاث لقطات ضخمة قصيرة ايفون ، ميشيل ، ايفون ، ويستمر الحوار آخذا لهجته الثانية ، متتبعا ومفتتحا الجزء الثانى من المشهد ، العنيف ، المجنون ، حيث تتفجر ايفون .

فى فيلم تكون كتابته متوسطة أو قليلة العمق ، توجد مسافة لا نهائية – وغالبا غير مبررة – بين لقطة ضخمة ولقطة عامة ، وهنا ، بين لقطات ايفون ولقطات نهاية الفيلم لا توجد احتلافات فى المقاسات ، لأن لها جميعا نفس الضرورة ، وتجيب على نفس الاهتمامات ، وتعطينا بواسطة وسائل قليلة التنوع ، نفس الانطباع عن الاحياء .

ونحـن عند ذلك مـع جـهـاز التـصـوير على عـتـبـة حـجـرة إيفـون ، وعن طـريق الأبواب المفتوحة ، نرى المجموعة المكونة من ميشيل ومادلين ، جورج وليم . ثم يتقهقر الجهاز لنرى إيفون من ظهرها ، وبعدها تستدير هذه الأخيرة ناحية الجهاز ، وتنصت للحظة ، ووجهها متـأثر ثم تخرج ببطء من مجال التصوير ، على أحد جوانب الجهاز . ولكنها بعينيها لم تتركهم ، فهي تسمع سعادتهم وارتياحهم ثم لقطة للمجموعة ، ثم يعود الجهاز لالتقاط ايفون ، لتدخل على طول الجهاز ، كما كانت قد خرجت ، وهـى تسير القهقرى ناظرة دائما ناحية الباب ، وتظل تتقهقر حتى باب الحمام . ونسمع ، الآهات الأصوات والضحكات . اللقطة التالية ، عامة للحمام ، حيث نرى إيفون من الجانب ، واقفة بالباب ، وهي تلقى نظرة أخيرة على حجرة ليو ، حيث الأربعة الآخرين ، ثم تدخل . وخلال كل ذلك التقهقر ، على دفعتين ، لم يصحب جهاز التصوير الشخصية كما في الأحوال العادية . وكذلك فإنه لم يحل محل تلك الشخصية ، لكي يرينا الآخرين والتي كانت نظرات إيفون تتجه اليهم ، لكي يقول لنا : « انظروا جيدا لدوافع ما سوف يحدث ، ولم يقترح علينا كذلك بالوضع المعاكس ، متقدماً أمام ايفون التي تتقهقر ، والتدقيق في وجهها وقراءة القرار فوق ذلك الوجه .

وكما في كل أعماله ، فإن جان كوكتو يضعنا ضد إيفون ، قليلا إلى الخلف منها ، ونحن نتقهقر معها ، وننظر اليها ، ونتابع اتجاه نظراتها وكان اندريه بازان أول من اكتشف ذلك المعنى الهام .

والمتفرج الذي هو نحن أمام « الآباء القساة » ، الفيلم هو متفرج غير عادي ، بفضل كوكتو ، فهو يجعلنا نشترك في الإخراج ، ويسجلنا فيه ، وهو يقوم بذلك الإخراج في أنظارنا ، ويكتب بأنظارنا .

وهكذا ، فإن جان كوكتو قد تجنب الاسراف أو الاستعمال التلقائي للقطات الضخمة ، ولم يستخدم تقريباً مجال – ضد – مجال . ففي الغالب الأعم ، تكون اللقطات متقاربة ، وتضم غالبا وجهين ، ومن بين الأربعمائة لقطة الكلية ، نستطيع أن نعد تقريباً خمساً وستين يتحرك فيها الجهاز ، وهذه الحركات ليست في الغالب سوى حركات عامة ، حرة وقصيرة ، ولكنها ليست وصفية على الإطلاق ، فإذا ما كان ذلك

ضروريا ، فإن الجهاز يوضع فوق القضيب بالقرب من الشخصية ، ليتحرك خطوتين تجاهها ، أو خطوتين تجاه أحد الأماكن ، حيث يأخذ الشخصية لدى دخوله إلى المجال ، ثم يتتبع للحظة قصيرة ، وغالبا ما يكون سابقا بخطوة ، ثم يكتشف عنصر الديكور الذى سيستخدم . ولن تكون هناك أية حركة ليست لها ضرورة حقيقية ، فليس هناك سوى الفاعلية السعيدة والبسيطة الملائمة . هذا هو الإخراج داخل « العربة » يتماشى تماما مع الحركة لمن يعيشون فيها ليست هناك عجلة ، ولكننا نغير دائما المكان ، إيفون تظهر قليلا ، ولكننا نذهب إليها ونعود منها ، ومايك يقف تجاهها وعند مادلين سيكون الأمر مختلفا : - فأنا أفكر خاصة فى وقت الزيارة - كل المشهد بين جورج الدنىء ومادلين المذعورة والمضطرة للاذعان للكذب الذى سيورطها أمام ميشيل ، فى لقطة ضخمة مثلما يحدث فى كل قول أو فعل لأشياء مخيفة ، حيث تكون الوجوه - عند ذاك - قريبة الواحد من الآخر . وسوف يعاد قول هذه الاشياء أمام ميشيل وليو وإيفون ، إنه المشهد الرهيب ، الذى لا يمكن فيه لأى شخص أو أى شىء يتحرك ، ولن يكون هناك ، فى الواقع ، وطوال كل ذلك المشهد ، أية حركة للجهاز لما يقرب من خمس وعشرين لقطة . عند النهاية فقط ، تنتزع ايفون نفسها من فوق الأريكة ، وكذلك ليو الذى كان قريبا منها ، ويسبقهما الجهاز ، ليلحقا بميشيل ومادلين ، وهما يتكلمان . ثم لقطة عامة ، ستتبع الخروج ، وبعد ايفون وميشيل ، هذا كل شىء . لم يكن هناك سوى حركتين فقط ، طوال كل المشهد بين جورج ومادلين ، بينما كان مايك وأمه وعمته قد ذهبوا ليشربوا الشاى فى الورشة . وفى الورشة سوف تبدأ الحركة قليلا ، عندما يبقى ليو مع مادلين ، ثلاث حركات فقط فى أربع عشرة لقطة . وكوكتو كان يعرف متى يلجأ إلى ضرورات الأسلوب هذه . وككل توافق تام ورائع بين الأسلوب وموضوعه ، فإن هذه الضرورات لم تكن ملحوظة ولكنها فقط محسوسة فى طريقة متجانسة وتلقائية ، ولا يمكن تعريفها إلا عن طريق الاهتمام .. التحليلى الموجه والمكرر .

الأداء ، الذى يمكن - على خطأ - أن نعتبره تتابع من اجابات المشاهد ، هو فى الواقع على علاقة باخراج الفيلم . فاذا ما بقينا حيارى أمام كل ما يتميز به هذا الأداء الغير عادى من حياة وحرارة واخلاص ، وإذا ما ظهر أن الممثلين ، طبقاً لرغبة كوكتو ، « كانوا يعيشون ما يقولونه » ، فإن ذلك لأنهم يملكون ، لن أقول الخبرة ، ولكن التجربة

أو البـروفـة ، أعنى أنـهم قـد جـربوا مـئـات المرات ، ذلك الذى لـم يعـد دورا أو حـتى شـخصية ، ولكنه جزء من أنفسـهم ، ولم يكن ذلك ليحدث دون مـخـاطر ، وكوكتو كان يدرك هذا ، هذا الالتحام العضوى بين الشـخصية والممثل ، حيث يحدث أن يندمجا أكثـر مما يجب . فـقد أتاحت السينما لكوكتو أن يصـقل الأداء ، وأن يزيل ويمـسح ، بادارة جديدة ، ونظام أدق ، وبالمونتاج فى النهاية ، كل ما كان المشهد يتركه من آثار المهنة ، ومن العادات ، والصور الزائدة .

تعرية الحقيقة :

« الآباء القسـاة » على المسـرح وعلى الشـاشـة ، فى ادارتـه ، كل كـقلعة منيـعة الأبواب ، فـوق منحـدر خطر وجليـدى ، اسـمـه الكومـيـديا ، الفـودفـيل ، الدرامـا ، السيلودراما ، التراجيدى .

هنا ، عندما نتـحـدث ، فإنـه دائما فـيلم أفـعـال ، ولا يمكننا أن نؤثر أو نتـأثر الا بالحديث – ثم نصـور . أنها دائرة مغلقة جداً . أنهم أربعة ، وليو هو الارادة المحركة وهو يصطدم دون توقف بالنظام وبالفـوضى . ورغم ذلك فـإن الحلقـة تدور ، والعـربة تتقدم . عـجلة خامسة لهـذا الهيكل ؟ مستـحيل ، وإلا فإنها الكارثة . وهو ما سوف يحدث .

جـان كوكتو رجل النظام الشـعرى . وفى الواقع ، فإن النظام ، والبريق العنيف ، والقوى جدا للحقيقة ، هو الذى ينتصر فى نهاية مسرحيات وأفلام جان كوكتو . كما فى حـالة باتريس وناتالى ، وكمـا فى حـالة رينو وأرمـيد أو الملكة وسـتـانيسـلاس فى «النسـر ذو الرأسـين » فى نهـاية الفـوضى ، ومع تخطى عتـبة النظام ، فى ظـل ضـوء جديد . جوكاست يقود ، بصوته الذى أعطاه كوكتو لأنتيجون ، ابنة أوديب إلى كولوت ، ويفون تموت وتنتظر ابنها الذى أصـابه العمى وغلبه الحب ، إنهـا العودة إلى النظام ، أو التقـدم إلى النظام . ومع نهـاية المآسى ، فـإن النظام يكون فـى الموت . فليـضـحى الشاعر من أجل عملك ، وليكن موت الشـاعر تضحية من أجل عظمته ومن أجل عمله . إنه النظام الذى يسود وينتصر فى النهاية .

جورج ، ايفون وميشيل ، ليو يكونون بين النظام والفوضى . جورج وايفون أطفال أشقياء ، إنهما روحان طفوليتان ، أعنى بذلك أنهما على درجة عالية من السذاجة ، والنقاء ، حتى فى الكذب ، وهما قادران على العطاء ، وعلى الكرم ، وعلى الصفح ، وأيضا على القسوة الرهيبة بما لديهما من اللا وعى المخيف ، والأنانية الفظيعة . إنهما النوع من الكائنات ، التى لا نحب أن نلقاها فى الحياة ، الا إذا كان لمكسيم ، لما كتب جان كوكتو فى « مذكرات الجميلة والوحش » : لا تشكو . ادفع . تحمل كل المخاطر . فهى تقول أن ليو يعتبر للأسف من الأشخاص الكبار ولكنها هى القزم آشيل ، الشيطان ، الشر ، إنها الآلهة إنها فى نهاية الأمر أكثر فظاعة من جورج وايفون .

بداية « الآباء القساة » قوية ، إنه للخوف والترقب ، لقد حدث شىء ما فى تلك الليلة . ايفون المتلهفه تنتظر ظهور ابنها فى ذلك الصباح لتسأله عما فعله بليلته . فى الفصل الأول ، تظهر الكارثة ، وتعلق عن نفسها ، وتتفتح ، على كل الألوان ، وبكل الطرق المأساوية . إنها الحقيقة تنفجر ، إنه فصل الحق . الفصل الثانى ، هى المعركة ضد تلك الحقيقة ، إنه فصل الباطل . والباطل لا ينفجر ، ولايصيب ما حوله . وضوء الفصل الأول عنيف جدا وغير محتمل على بعض العيون ولكنه بالنسبة لميشيل لا يتعدى الانبهار . فى الفصل الثانى تخفض الستائر ، وتلقى كل ما نستطيع فوق ذلك الضوء ، ندس ونوزع (وكوكتو كان يمقت ذلك حتى فى مناظر السينما) .

ندس مؤامرة ضد الحقيقة ، ضد الحب ، ضد الحياة . ولكن ألم يكن ضد حب ايفون ، وضد حياة ايفون أن ظهرت تلك الحقيقة ؟ فى الفصل الثالث ، إنه الضوء من جديد ، ولكنه ضوء آخر ، يأتى من بعيد ، من أبعد أعماق ليو وايفون . إنه ليس الضوء الصريح الذى يتجلى فى الفصل الأول ، إنه قوى ، لا يخمد ، قاهر ، هدام . أنها اشعاعات ، وهذه المرة ، كل شىء أخترق وأصيب ، والشخصيات قد انتهت بواسطة صانعها عندما كانت ايفون فى عجلة ، وهى محاطة بليو وجورج ، وعندما كانت محاصرة ، مما أدى بها إلى أن تقول نعم ، فإنها قد كانت قد انتهت بالمعنى الآخر للفظ . لقد راحت تموت ببطء منذ أن علمت بحب ميشيل لمادلين . وهذه الموافقة المنتزعة ، كانت بمثابة الضربة القاضية ، وهم لا يعلمون ذلك .

كما لو كانت تستطيع ، فى حبها ، أن تقبل المشاركة ، فى مشاركة مزيفة ، ميشيل مع امرأة ، كيف نؤمن بذلك النعم ، الذى يتعارض بعمق مع كل معتقدات ايفون ؟ ، ايفون هى شخصية مأساوية جميلة جداً . ويجب أن نقول بصراحة وبقوة : أن الشخصيات المأساوية الحقيقية لم تمت ، فى المآسى الفرنسية ، بموت فيدر سنة ١٦٧٧ وموت هذه الشخصية هو نهاية منطقية وليس حادثة عرضية ونحن لا نستطيع أن نلعب بالكلمات ، فليس هناك سوى معنى واحد هنا : هذه شخصية رهيبة .

ليو نوعية أخرى من الشخصيات المأساوية ، لأنها متعددة التراكيب . فميله للنظام ، داخل مثل هذه الفوضى التى كاد أن يضيع فيها والى الأبد ، أكثر من مخيف . إنها علامة مأساوية ، العلاقة التى ستصير أداة النهاية المشئومة . ونظام ليو هو المتناقضات التى لا تخشى أن تلقى بنفسها إلى داخلها . — فكانت تقول . « إن تلك الفوضى تخصنى » لأن النظام الذى يتناقض دائما ، هو التناقض نفسه ونظام ليو معقد وغامض ورهيب هو أيضا . إنه نظام الآلهة . ولنفكر فى موقف ليو عند موت ايفون : تمثال .

جورج ، هو الضعف والعار ، إنه بكل بساطة الانسان . « الانسان المسكين ، المسكين ، المسكين » ، كما كان يصيح عند نهاية الفصل الثانى من « الآلة الجهنمية » وميشيل هو البطل ، أعنى الضحية ، إنه أوديب وأرفيوس ، المعذب والمنتصر ، الأعمى بفعل الضوء والعينين المفقوءتين ، وهو يدخل إلى الطريق الرهيب للنظام المفروض . والذى سيؤمن ، فى تهود واندفاع بالسعادة الأكيدة لميشيل ومادلين ، من سيكون ذلك الأعمى الذى لن يرى أن ميشيل قد تأثر ، إن الفخاخ كلها موضوعة ومستعدة ، وإنه يدعى بخطورة تأكيد حياته بنفسه ، وأن ايفون تنتظره ؟ والمأساة هنا ، ليست علنية ، وليست مسماه إنها حاضرة ، وعادية ، وحقيقية . مثل الأسلوب ، فهو أيضا من الحقيقة العارية ، ومن القشعريرة .

فيما وراء الستار الزجاجى :

« دم شاعر » كان عنوانه الأول « حياة شاعر » ولقد كانت أسرار نيويورك ، وأسرار باريس — وحتى فى لحظة ما ، كانت أسرار الصين — ،لقد كانت أخطار بولين ، ومغامرات زورو : أقنعة ومسدسات ، معارك دموية بطل ، لص ، قاض ، اختطافات ،

اختفاءات ، حجرات صفراء ، تدريب أطفال ، اعدامات وانتحارات ، ثقوب الكوالين ، مرايات مشوهة ، عجائب من كل الأنواع .. وأشياء لا تنتهى ، لأن ذلك الفيلم على غرار أحد مناظره : خط حلزونى لا ينتهى . إنه ، فى النهاية ، شىء غريب ولكنه حقيقى هذا فيما يتعلق بالظواهر ، ولكننا إذا عبرنا تلك الظواهر ، فإننا نجد توازنها ، وتكرارها فى الناحية المقلوبة لما نراه ، فنقاء المرايات فى قمته . كما قال أنا كزاجور (أن ما يظهر هو رؤية لما لا نراه ، و« دم شاعر » هو الزواج الأول للسينما مع اليونان ، مع الالهة : زواج المصور السينمائى ، وأفراح الضوء والدم . وسوف يقول آخرون : إنه غرأم شاعر . طريقة إلى الصليب ، طريقة إلى العظمة ، فى اثنتى عشرة محطة . أنا أفضل الاسرار ، ودعونا لا نلعب كثيراً بتلاقى الكلمات . المرجع الأساسى يكون لروائع السينما الصامتة ، لسينما المشاهد ، لسينما السحر المذكورة فى اللحظة السابقة ، وتقديم « دم شاعر » يقول : « عرض جان كوكتو » « دم شاعر » هو قصيدة سينمائية ، إنه فيلم ولكنه ليس طليعيا أبدا . فليس هناك علاقة مع « الباليه الميكانيكى » ولاحتى مع « استراحة » ، إنه فيلم على الطريقة الطليعية لأعمال كوكتو السينمائية ، نعم إنه فيلم كشاف . فيلم يضىء الحلقة الأورفيوسية لكوكتو . وبالتالى فانه تتخلله أشعة أورفيوس والوصية .

ومن ثَم نستطيع ايضا أكثر من أى وقت مضى – ولقد كان من الواجب دائما أن نفعل ذلك أن نستثنى من الشرح « دم شاعر » . وجان كوكتو يقول أنه بعد أن انتهى من فيلمه ، عرضه ، ليس دون الكثير من الخشية والخوف من أن يتهم بكونه رجل عديم الجدية على الإطلاق ، على فتاة كانت تخدم لديه بالمنزل – ولا تبتسموا إذا فكرتم فى طاهية موليير ! – ولقد قالت له تلك الفتاة بكل بساطة عند نهاية العرض وهى أكثر اعجابا منها اندهاشا : « لقد قضيت ساعة فى عالم آخر » .

هذا العالم الذى فتح لنا « دم شاعر » أبوابه ، « أورفيوس » و« الوصية » قد أعطيا له أبعاده ، وهيئته ، وأعماقه ، وهندسته ، لأن كوكتو المهندس قد بدأ بوضع الأبواب – والآن – ، فإن معرفتنا بأفلام ١٩٥٠ ، ١٩٦٠ قد أصبحت البداية ، فبواسطة تلك الأفلام يجب أن نفتح وأن نكتشف الحلقة الأورفيوسية لكوكتو ، لما هو الحال من وجوب قراءة الروايات الصغيرة الأولى لبلزاك حيث تعرض دون قصد مواضيع

(الفكاهة الانسانية) ويعدها الروايات الكبيرة ، « الخان الأحمر » ويعدها « الأب جوريو » . ولقد أصبح « دم شاعر » هو باب الزوج لعمل كوكتو السينمائى ، ولكن لنعد إلى الفتاة ، إنها لم تندهش . على عكس ذلك الرأى .. الطائش الذى تكون بصفة جماعية عن كوكتو ، الذى لم يرد على مطلب « ادهشنى » الذى ارسله اليه دايا غيليف . لقد كانت اجابته على محبى الدهشة والتفاخر الطليعى هى قصيدة « غناء - سهل » ذات الاسم المعبر ، والتى تلت « رأس الرجاء الصالح » : الذى يعطى موضوعات كوكتو العميقة ، فى شكل بسيط ومتوازن ومغلف - ليس فى أنسجة مزركشة أو ملابس سهرة - والشكل والمضمون قد شيدا من الفن الشعرى فى « سر المهنة » سنة ١٩٢٣ ، السر الذى كان يربط راديجيه وكوكتو معا . وعندما توجه كوكتو للعمل فى التصوير السينمائى ، فإنه يختار أن يدهش . إنها روائع دون شك ، ولكنها لا تدعو للدهشة . وكل أفلام كوكتو ستبقى مخلصة لذلك النضج الجمالى لـ « سر المهنة » ، وستجد كل غنائهم السهل ، فالاناقة تتضمن ألا تدهش ، وكوكتو كان هو الأناقة .

اذن كوكتو كان قد تلقى من الفيكونت شارل دى نوايية مليونا ، ليضع به فيلما على هواه . وكما تعرف ، فقد أعطى المتبرع مليونا آخر إلى لويس بونول الذى صنع به « العصر الذهبى » . كوكتو وبونول كانا يعملان دون أن يعرف كل منهما ما يفعله الآخر . وعند أحدهما كما عند الآخر ، كان قد حدث نفس الابتكار بلغة كان الشاب الأسبانى قد اقترب منها فى « كلب أندلسى » ، نفس الكتابة الصريحة لقطات تتابع جيدا ، تصوير جيد ، نظرات ومناظر تصنع بمحتواها مناظر قصيدة . ولكن عمل كوكتو كان يعيش بصفة أساسية من الارتباطات ، والعلاقات مع عمل السابق والأساطير الشخصية التى كان قد بناها من قبل . وكوكتو كان يعزف باصبع واحد ، كما قال هو نفسه ، مقطوعة كان يجب أن يضمها إلى « أورفيوس » . أصبع واحد ، هذا بالتأكيد قول منقوص ، ولكن عن طريق هذه المقطوعة كان على كوكتو أن يصل إلى النظم الكبرى فى أعماله الرئيسية ولتسمحوا لى أن أوكد أن خط بونول هو مغاير تماما لأنه لم يصل بعد ذلك أبدا إلى قمة « العصر الذهبى » ، الذى هو واحد من أجلٍ وأكبر الأفلام فى العالم . كما أن المناظر الشعرية فى هذا الفيلم تتفوق كلها على

مثيلتها فى « دم شاعر » وكوكتو كان يعرف ذلك ، وكانت أيضا غريبة بالنسبة له : صيحة بونول ، كانت لوركا بالإضافة إلى والى ١٩٣٠ ، بينما صيحة كوكتو كانت إضافة إلى شيريكو . ولكنه كان يحب مثل تلك المناظر ، ولن نتحدث عنها بالكلمات ، بل يجب رؤيتها تنبع بكل عنف وقوة : رجل يجن من الألم ، يأخذ فجأة فى حرث أرضية غرفته بالمحراث . لا ، بل يجب أن نرى ذلك ، داخل الاطار العام ، لكى نعرف أن ذلك قليل ، حتى لدى كبار الشعراء ، مناظر بكل تلك القوة الفجائية ، وكل تلك الحقيقة ، وكل ذلك الترابط .

وهكذا فإن بونول وكوكتو قد قدما على التوالى ، الأول عمله الأعظم ، الثانى افتتاحية ، استكشاف أول ، هبوط أول لدراسة كهوف الحالة الشعرية ، المحاولة الأولى للرد على هذه الاسئلة التى سأطرحها عن خاطر فى أسلوب عامى : من أين يأتى الشعر ، ومن هو الشاعر ، وكيف يكون الشعر ؟ والتعبير الشعبى الشائع الذى يحمل كل هذا : أين يذهبون للبحث عن كل ذلك ؟ فى « دم شاعر » ، وكوكتو ينظم التجمعات – ونحن أبعد ما نكون عن اللاواقعية – تجمعات الأفعال ، وليست الأفكار ، وفيلم كوكتو الأول كان فيلم أفعال ، مصحوبة بذكريات قريبة واهتمامات حالية . فكم من مفاتيح زائفة قد التوت فى كوالين فندق الجنون المأساوى ، بينما كانت الأبواب مفتوحة ، وبها المفاتيح أو على الأكثر كانت تلك المفاتيح تحت ممسحة الأقدام . « دم شاعر » هو عمل مفتوح « أورفيوس » سيكون عمل مغلق ، ولكن كوكتو يعطينا القفاز ، ونحن نعبر ، ونحن ندخل .

« دم شاعر » عمل موجه لأصدقاء الساعة الأولى هؤلاء الذين قرأوا وسمعوا واكتشفوا كوكتو من قبل . وهؤلاء يعرفون كل شىء : الموضوع المطروق للشاعر والمطروح للمرة الأولى فى « الدعوة إلى النظام » ، والذى عولج بالمسرح مع « أورفيوس » ، الموضوع الخرافى لدار جيلوس ولمدينة مونثيير ، ومعركة الكرات الجليدية ، موضوع الملاك الذى يظهر فى « خطاب النوم العميق » ، قصيدة للحرب لتجربة الموت الأولى ، للمعاناة ، قبل موت أبو لينير وراد يجيه ، وكل هذا يمكن قراءته وفك طلاسمه تلقائيا ، فالقصيدة هى مكنون ، نعرف كل علاماته وشعائره .

أما الآخرون ، الذين ليسوا من أصدقاء الساعة الأولى ؟ فالامر أكثر بساطة : فالفيلم يجب أن يشاهد باعجاب واستفادة الاطفال الذين يقرأون حكايات الينبوع ، أو في إطار الاعجاب الذي استولى على الفتاة سالفة الذكر . على أن نترك الفيلم يؤثر فينا ، وأن نترك أنفسنا لنتأثر بالفيلم . وفي النهاية ، يمكننا أن نكون أغنياء داخليا بالتجارب والأحلام كي نحلم بالتعلق بالفيلم ، وفحصه والتعرف عليه من خلال تجاربنا ، وباعادة بنائه ، وإعادة عمل ذلك الفيلم الذي أعطانا كوكتو مادته ، وذلك ليس إلا وسيلة للوصول بطرق مختلفة إلى المصطلح الحقيقي لهذه القصيدة السينمائية - وكوكتو لم يكن ينتظر سوى أن يرى هذه الطرق المختلفة وقد فتحت - وتلك وسيلة لم يتوقف عن استخدامها أيضا أصدقاء الساعة الأولى . وكل هذه التصرفات لم تكن سوى التأكيد على التحول إلى اصدقاء الساعة الثانية .

في يناير ١٩٣٢ ، قال ، عندما راح يقدم فيلمه في قاعة « فيوكولومبييه » : مع الفيلم ، نقتل الموت ، ونقتل الاداب ، ونجعل الشعر يعيش حياة مباشرة .

وفي سنة ١٩٢٥ نشر جان كوكتو القصيدة العظيمة « الملاك هيرتيبيز » وكتب قطعته « أورفيوس » التي ستمثل للمرة الأولى في ١٧ يونيو ١٩٢٦ ، بواسطة جورج بيتويف . وفي ١٩٥٠ صارت تلك القطعة فيلما ، بعد أن قام جان كوكتو بتعديلها من أجل ذلك الغرض ، ولم يكن ذلك لكي يؤقلمها ، ولكن لأنه كان يرغب في ادخال بعض التعديلات . لأن تلك القطعة كانت قد كتبت في ١٩٢٥ ، ولو كان قد كتبها للمرة الأولى ١٩٥٠ ، لكانت قد جاءت مثل سيناريو الفيلم . وفي القطعة ، وجو أورفيوس حصانا يتكلم وقد أخبره بالسر ، والمجهول ، وقد بدأ بهذه الجملة : السيدة ايريديس سوف تعود من الجحيم . « هذه الجملة سوف تقلق ايريديس ، ولكنها سوف تثير اعجاب أورفيوس ، الذي يقرر ألا يرسل سوى هذه الكلمات الخمس ، إلى المسابقة السنوية للشعر . ويصير مستعدا للتضحية بميزات الشاعر الوطني الكبير من أجل هذا الحصان . ويصبح هيرتيبيز ، صانع زجاج عجيب ، صديقا لا يريديس . أنه الملاك هيرتيبيز ، ملاك الأقدار . أجلونيس تدير نادي أدبي للخليعات ، وهي تمقت ايريديس وأورفيوس على السواء ، فتضع السم لا يريديس ؟ التي تتوسل وهي تموت أن يحضروا لها أورفيوس . ويدخل الموت - امرأة في ثوب المساء - ليخطف ايريديس .

هيرتيبيز سوف يعين أورفيوس اليائس كى يهبط إلى الجحيم ، بجعله يعبر أحد المرايا ، وخلال إحدى المشاجرات دوكانا قد عادا إلى الأرض منذ مدة ، يقع أورفيوس وعند محاولته النهوض ، يستدير ويرى ايريديس تختفى إلى الأبد . وها هى اجلونيس تثير حفيظة أعضاء نادى الخليعات ضد أورفيوس ، التى اعتبرت الخمسة حروف الأولى من الجملة الشهيرة التى أرسلها إلى المسابقة اهانة للسيدات أعضاء لجنة التحكيم . وعليه تقوم الخليعات وعلى رأسهن أجلونيس بمهاجمة بيت أورفيوس مطالبين بموته . ويقرر الأخير ألا يهرب ، وأن يموت حتى يلحق بايريديس ، ويموت بالفعل . وتخاف الخليعات فيقررن أمام البوليس أنهن ، عندما كن يقفن تحت شرفة أورفيوس ، شاهدنه يسقط ويموت . ويحضر البوليس إلى بيت أورفيوس ويريدون القبض على هيرتيبيز . ولكن هذا الأخير لا يمكن القبض عليه ، فهو غير حقيقى رغم وجوده الحقيقى . فالمأساة لا يمكن الالمام بها أو حلها ، فليس هناك شيئا حقيقاً ، وأى تقصى عقلى محكوم عليه بالفشل ثم يحتفى هيرتبيز تاركا رجال مملكة الأحياء يتخبطون فى متاهات العقل والتعقل . ويحلق بأورفيوس وايريديس فى ذلك العالم الذى كان قد قاد إليه أورفيوس فى المرة الأولى ، حيث لا يوجد شىء اسمه الوقت .

وفى المسرح ، كما فى السينما ، وجد كوكتو لغة خاصة به للتعبير المباشر عن السر ، دون اللجوء إلى المحسنات الصناعية ، مع المراعاه الدائمة للبساطة الأكثر روعة وضياء ، والأكثر صعوبة أيضا ، ومن هنا فإن كوكتو قد لحق بالمثالية القديمة تماما : أن يفعل بصعوبة أشياء سهلة ، أشياء تبدأ وتنتهى فى أكثر الحالات سعادة وفى بساطة سهلة فى بداية أورفيوس وهيرتيبيز وفيما وراء المرآة يقول أورفيوس : « ربما أتغيب طويلا » – فيجيبه – هيرتيبيز : « طويله بالنسبة لك ، أما بالنسبة لنا فإنك لن تفعل سوى أن تدخل وتخرج . ويمرا عبر المرآة ، بينما كان ساعى البريد يضع خطابا . ويسدل الستار ببطء ثم يرفع فى الحال . إنها فترة توقف ، لقد تحددت القطعة : مأساة فى فصل واحد وفترة توقف . وعندما يعود أورفيوس وهيرتيبيز برفقة ايريديس ، فإن مشهد ساعى البريد قد أعيد مشابها تماما لما كان عليه منذ حين ، هو نفسه فى الوقت : لم يستغرق الأمر وقتاً فيما وراء المرآة . هذا هو الخلود ، عالم الخلود : انعدام الوقت ، وليس الوقت اللا محدود . وفى الفيلم ، نجد ساعى البريد ،

ويضيف كوكتو ساعة الحائط التى تدق الساعة السادسة ، ولا تزال تدق الساعة السادسة عند عودة الرحالة الثلاثة من العالم الآخر .

إذا كان « الآباء القساة » قد دخلوا إلى السينما بفضل كوكتو ، ولكى يجدوا فيها بالتحديد الراحة الكبرى لانتمائهم ، فإن أورفيوس كانت قطعة تدعو السينما بكل قواها التى لم تكتمل ، ولكى يمكننا أن نؤمن بهذه القوة ، مثل « دم شاعر » ، التى كانت تنتظر لتؤخذ ، ولتولد من جديد وتضم لتصبح فيلما تاما كاملا .

وهكذا فإن القطعة ذات الفصل الواحد تصبح فى الفيلم قطعة كبيرة ذات خمسة فصول ، وتتخلص فى نفس الوقت من معطفها المسرحى الملقى دائما على حقيقة لا يمكنها على المسرح أن تكون عارية . الفصل الأول يفتتح بأوبرا : حيث موضوعات الواقع والخيال مطروحة فى علاقاتهما الواضحة والخفية ، وحيث تنتظم كل الأسئلة : راكبى الدراجات البخارية ، الأميرة ، البيت الخلوى ، سيجيست الذى يولد فى حياة جديدة على هامش الموت ، المرآة ، عودة أورفيوس مقادا بواسطة هيرتيبيز فى الفصل الثانى ، كل العقد تحل وتربط ، والمشاعر تظهر ، والمخاطر تعلن عن نفسها : هيربتبيز سوف يحب ايربديس ، التى تحب أورفيوس الذى يحب الأميرة التى لا يجب أن تحب أورفيوس ، ولكنها تأتى كل ليلة لتتأمله أثناء نومه .... الخليعات والشعراء الطيعين يمقتون أورفيوس ويثورون ضده ، متهمين اياه فى اختفاء سيجيست ، بينما أورفيوس يلاحق الأميرة عبر أجواء باريسية حزينة وكأنها من عالم أخر ، عبر واقع آخر لن نجد فيه التغيير المصطنع للخيال المزيف : كوكتو يجعلنا ببساطة نتعرف على واقع آخر هو طبقا لما يقوله عنه : العادة تخبىء تحت غطاء وتمنعنا من أن ترى « وهكذا بعد الفصل الثالث الذى تموت فيه ايربديس ، سنكتشف « المنطقة » دون مفاجأة كبيرة ، وسنخرج منها دون خسارة . أحياء برفقة أورفيوس وايربديس على التوالى فى جو من الفكاهة والمأساة . ايربديس ترغب هذه المرة فى الموت وتجد موتها الأميرة وأورفيوس يتحابان رغم أن ذلك الحب يبدو مهددا . الفصل الخامس هو بالتأكيد نهاية حركية : الخليعات والشعراء للشباب مهاجمون بيت أورفيوس ويقتلونه . وينقل هيرتيبيز جسده إلى البيت الخلوى ، بينما الأميرة ويسجيست ينتظران فى « المنطقة » عودة هيربيتيز واورفيوس ويمعاونة هيربيتيز وسيسجيست ، تعيد الأميرة أورفيوس إلى الحياة

وتتنازل له عن الخلود ، لتضحى بنفسها من أجل حبها لعظمة الشاعر ، ولم يعد أمامها سوى الرحيل ، برفقة هيرتيبيز ، ليتلقيا ما يستحقانه من العقاب الذى لا نعرف عنه شيئا بالمعايير الانسانية أو الأرضية .

فى الواقع ، فإن كوكتو قد حكى للجمهور قصة جيدة البناء ، كما يحب الجمهور الفرنسى ، قصة عجيبة ، ولكنها بسيطة تماما بالدرجة الأولى ، فيلم كامل فى تكوينه وفى هيئة قديمة ، ومناظر خلابة لتلتقى غالبا بموسيقى على نفس الجمال لجورج أورياك ، والجمهور الفرنسى ، يعشق أن يكون المنظر خلابا ، ويتذكر أن الموسيقى كانت أيضا كذلك ، فيلم مثالى الإخراج ، والجمهور الفرنسى يقدر كثيرا أن يكون الفيلم أو القطعة « مؤداه جيداً » وبالنسبة للعنوان ، فإن اسم أورفيوس يبقى غير واضح ولكنه فى الحقيقة اسم شعبى ، فلم يكن أقبال الجمهور بسبب جمال العنوان أو اسم البطله ماريان – ولأن المتفرجين الأوائل قد اكتشفوا فيلما يتميز بكل ما ذكرناه من قبل – فإن الجمهور قد ذهب ليرى أورفيوس .

وجود اللغز (السر) :

الجماهير العجيبة المحبة للمظاهر والتقاليد استقبلت الفيلم استقبالا فاترا أما الجماهير الحقيقية جعلت من اورفيوس فيلما ناجحا . بدون شك ، لم يحقق الفيلم أعلى الايرادات فى ١٩٥٠ – ١٩٥١ ، ولكنه أيضا لم يصل إلى الإخفاق الذى نخشاه . لقد كان بالأفلام السابقة لكوكتو ، فى عيون « الجماهير العريضة » ، كل ما يدعو للاعجاب ، هكذا كان فيلم « الجميلة والوحش » و« راى بلاس » و« النسر ذو الرأسين » وبطريقة مختلفة وببعض التحفظات « الآباء القساة » : نجوم كبار وقصص جميلة ومناظر خلابة . بالنسبة « لأورفيوس » فقد واتت كوكتو نفسه الفكرة المضحكة ليتحدث عن الفيلم « فيلم بوليسى » وأضاف : وهو يسبح من ناحية فى الاسطورة ، ومن الناحيـة الأخرى فى الخوارق » . من المؤكد أن يطرح تتابع من استجوابات الفيلم البوليسى : أين يكون سيجيست ومن الذى قتل سيجيست ، ومن هى تلك الأميرة الغامضة ، ومساعدها ، ومن هم هؤلاء القتلة من راكبى الدراجات التجارية ... أسئلة نتخطاها سريعا ، وأنه لمن المؤكد أيضا أن الجمهور الذى ذهب ليرى أورفيوس ، دون أن يعرف شيئا عن كوكتو سوى عن طريق اثنين أو ثلاثة من

أفلامه السابقة ، أو حتى فى ظل عدم معرفة تامة بأعمال كوكتو ، قد اقتيد إلى ما وراء الخط التاريخى ، وإلى ما وراء جمال المنظر ، ولكن بفضله دون شك ، ليشعر ، بوجود ونوعية اللغز . وهناك العديد أيضا من الذين ظلوا متضايقين أو غير راضين لكونهم قد تركوا هكذا داخل ذلك اللغز مع إحساسهم بعدم امتلاكهم للمفاتيح ، رغم أن تلك المفاتيح موجودة .

ولقد سبق أن قلنا ، أن « أورفيوس » كان عملا منغلقا أكثر من « دم شاعر » ولكن ذلك لم يكن بأى حال بطريقة صماء أو سرية . « دم شاعر » لم يكن كذلك ، حسب طريقته ، لأنه كان يسمح بفتح الأبواب التى تروق لنا . لقد كانت قصيدة مخلوقة تعكس بطريقة وجودها وتكوينها ، الشاعر الذى خلقها ، ولكن المتفرج يستطيع أن يتعرف عليها ويفكك طلاسمها عن طريق انطباعاته هو نفسه ويجب أن نقول أنه سوف يلتقى فى غالب الأحيان مع ما يعطيه الشاعر عن نفسه من انطباعات . ومعا سوف يعبران المرآة ، ومعا سوف يتواجدان فى نفس الخندق المظلم ، وسوف تصدم جبهتهما عندما يحاولان معا فى نفس الوقت ، من نفس فتحة الكالون . ورغم ذلك فإنهما هنا قد لايريان بالضبط نفس الأشياء ، ولكن ما الذى يهم فى ذلك . فالقصيدة تتفجر من كل ابواب الخروج تجدها ، ومن الحياة العميقة أو السطحية ، السرية أو الواضحة للشاعر وللاساطير التى ولدتها ، حتى يتم فى النهاية التعرف عليها من قبل المتفرج . و « أورفيوس » أيضا ليس عملا سريا ، ولكن للطريق إليه ليس هو طريق التلاميذ السهل ، فالشاعر هنا يوضح الطريق ، ولكن يجب أن نتتبعه ، وأن نمضى فى هذا الطريق ، كما نمضى فى طريق أحد اللوحات أو إحدى الأوبرات أو إحدى المآسى .

فى أول طريق ، ومهما كان موقفنا تجاه كل أعمال كوكتو ، فإننا نستقبل الفيلم فى البداية على مستوى القصة ، هذا حسن وهو الدليل نفسه على نجاح العمل : فهو يعطينا شخصيات ، وليست رموزا أو استعارات أو تمثيليات ، وقد قال كوكتو : « فى أورفيوس » لا يوجد رموز ، أو رسالات . فالاعمال الرمزية ، أو التى تحمل رسالات ، قد أصبحت غير مناسبة وهناك فى البداية الشاعر ، أورفيوس ، والذى لا يمكن أن يكون سوى أورفيوس إذا أراد كوكتو أن نقتنع أنه هو الشاعر ، وهذا شىء لا يطاق .

يجب دائما أن نتقدم ونجد ونبحث وألا نجلس ونستقر وأن نتأقلم مع العظمة ومتطلبات الشباب ، وأن « نحترق كى نولد من جديد » نسرع حيث نريد أن نستريح ، وداخل النار نتخلص من تتابع الآخرين « الذى نعيشه ، لنجد أنفسنا فى النهاية فرادى داخل أنفسنا . ولقد كتب فاليرى « أنا أقول إننى قد ولدت كثيرين واننى أموت واحد فقط » .

هل أورفيوس أيضا كان أسيرا لهذه الرسائل السرية التى يرسلها إليه راديو سيارة الأميرة ، هذه السيارة ، وهذا الراديو يحققان اتصالا بين عالم آخر وبين الشاعر ، انهما فى الواقع الشراك لموت أورفيوس ، الذى عاد على هيئة أميرة عجيبة وفى عالم لم تعد تتبعه ، ولكنها رغم ذلك سوف تحس نحوه بالحب ولكن أورفيوس الذى أصبح فى حالة شعرية جديدة دفعته اليها الرسائل ، يضع نفسه على هذا الطريق الجديد ، ويتتبع الأميرة ، وينصت إليها ، ويصارع المجهول كما يقول ، ويسرع دون تردد فى هذا المنحنى من الحياة والموت ، لأن هناك من جديد طريقا يجب الاسراع عليه ، وها هو يقول لا يربديس : « لقد أصبحت حياتى معتقة ، جاهزة ، وتتضح منها رائحة النجاح والشرف « وإذا كان أورفيوس قد اعتقد فجأة أنه لم يعد يحب ايربديس وصار يحب الأميرة ، فإن ذلك لأنه كان يجد فيها واحدا من أشكاله المحتملة ، وفى نفس الوقت وسيلة لبلوغ ذلك الشكل ، إنه يريد أن يمتلكها ، ولكنه يريد أكثر من ذلك أن يمتلك بها ومعها حقائق جديدة . بواسطة الأميرة ، أصبح أورفيوس حساسا لما لا يعرفه ويريد أن يعرفه وبواسطة أورفيوس الذى تحبه ، أصبحت الأميرة من جديد حساسة لما كانت قد عرفته ولم تعد تعرفه ، ولم يعد لها الحق فى معرفته عن طريقها ، ينظر أورفيوس إلى الأمام ، وعن طريقه ، تنظر الأميرة إلى الخلف . وهذا فيه خطر لكل منهما . بالنسبة لأورفيوس ، فإن عالم « المنطقة » لا يعطى استكشافا لملكة الموتى أو لحدودها أنه عالم ينبع منه الشعر ، وتكون فيه القوى ، « الإنتهاء » الشعرى ، عالم يجب أن يعيش فيه البوتوماك ، هذا الوحش الذى ينبعث منه الشعر ، وهذا الجهاز الذى يرسل الشعر ، منطقة ضلال الضمير ، والحالة الشعرية المطلقة . بالنسبة لأورفيوس ، فإنها المغامرة ، مغامرة الحياة والاستزادة . الأسطورة نفسها قد استزادت كثيرا بفعل كوكتو ، كما يحدث فى كل مرة تدخل فيها اسطورة قديمة إلى عالمه المأساوى والشعرى .

والحكاية الأورفيوسية لم تعد هى الدعامة ، أو لوحة الأسماء ، كما يقول الرياضيون ، لحركة كبيرة خاصة بكوكتو ، لحركة كبيرة تنتظم فيها مواضيعه ، التى من بينها ذلك الموضوع الذى عرض للمرة الأولى على هيئة قصيدة سينمائية فى « دم شاعر » ، التساؤل عن الشعر وعن الحالة الشعرية : طرح السؤال على الشعر ولكن هنا فإن المستجوب هو الذى يشعر بالتعذيب : « الشعر أمر حيوى . ولكنى أجهل لمَ ؟ ! إنه قد سكن بداخلى ، وعذبنى ، وحرقنى .... ، لقد كنت الناقل لقوة تريد أن تعيش بدلا منى . فلتعش ، وسوف ترى ما هو ويواصل كوكتو الحديث عن هذه القوة « والشاعر هو الخادم لقوة يعرف عنها القليل » ما هى هذه القوة ، الجذابة والمخيفة ، ومن أين تأتى ، وإلى أى مدى يمكن أن تقود ، وكيف ؟ هذه هى الأسئلة التى يطرحها على نفسه شاعر فيلم ١٩٣٠ ، وشاعر فيلم ١٩٥٠ . على هذه الأسئلة ، وبطريقة أسطورية واضحة ، أجابت الحضارة الأغريقية القديمة ، بعد بلاتون ، يستعيد اللاتينيون الأسطورة ، ويستعيدها رونسارد بدوره : تحصل ربات الفنون من أبيهن زيوس على امكانية الهام « الحمية الآلهية » للشعراء ذوى القلوب النقية . وسوف يكون أورفيوس وهوميروس أول من يصيبه ذلك . أول المختارين ، أول من يستطيعا التقاط الرسائل المنقولة بواسطة « القناة الأبولينية » .

ولدى كوكتو ، فإن أورفيوس لا يكتفى بالاستقبال ، وأن يكون مختارا وملهما فلقد تملكته رغبة جديدة وعنيفة لمعرفة المزيد . إنه الفضول الرائع ، الذى يؤدى للحركة ، وأورفيوس يريد معرفته حقيقة شعرية جديدة ، أى يريد أن يأخذها ، وأن يمتلكها ، وأن يحبها . ولكن كوكتو فى هذه المرة قد خلط الأساطير : « المنطقة » التى تأتى منها الرسائل هى بداية عالم آخر انجذب له أورفيوس بواسطة شراك الأميرة التى هى موته ، فهو منقاد إليها بمساعدة من الأميرة ، وبسبب موت ايربديس الذى دفعت إليه الأميرة ، كما كانت قد دفعت إلى موت سيجيست ، وعن طريق رسائل سيجيست ، استطاعت أن تأسر أورفيوس . إن جدل أورفيوس - كوكتو هو ببساطة من الاستجوابات ، وهو لا يتوقف : من هى تلك الأميرة ، ما هى تلك الرسائل ، ما هو الشعر ، وما هو منبعه ، ومن أنا ، أنا الشاعر ، ومن هو ذلك الاله ؟ وهذا هو كيف اجتاح موته ، كيف اجتاح موت اورفيوس الشاعر وقد ظهر الموت لأورفيوس مثل الاله

المنظور الذى يقود مـن اختارهم إلـى الاله اللامنظور . وإذا كان الشاعر يهتم بأن يجد الطريق العلوى للمعرفة ، وأن العقل لم يعد يتحرك ، وأن الفكر يستريح ، فإن كوكتو يظل بصفة أساسية غربى يسبح فى بحر اغريقى ، وبالنسبة له ، فإن المهم ليس معرفة الحقيقة الاسمية ، بقدر معرفة سر الشعر ، وروحه ، وليله . مثل « دم شاعر » فإن « أورفيوس » هو فيلم عن الشعر . عن طرقه وسيره وعن متابعة روافده وألغازه ودلالاته التى لا تقل سرية ، وعن حقائقه الأكثر حقيقة من الحقيقة ، وعن أكاذيبه ، وعن قسوته ، وعن متطلباته الرهيبة ، وأحكام الموت المتعددة التى يصدرها ، وعن السعادة التى يسببها ، رحلاته ، وروحاته وغداوته ، عن عوالمه الصغيرة المتباعدة . إنها المغامرة المسكرة لرامبو وعدم انتظامه التلقائى لكل المعانى والحواس ، حتى « يكشف » له الشعر عما تسجله حواسنا عن طريق عملها العادى دون أن تجعلنا نرى وأن نسمع :

« ولقد رأيت فى بعض الأحيان ما اعتقد الانسان أنه قد رأى »

ولقد حرق رامبو نفسه حيا وبسرعة ، لم يكن يرغب فى أن يولد من جديد . وسيجيست أيضا لن يذهب حتى نهاية « تتابع الآخرين » لموتاته المتعاقبة ، فهو سيبقى فى « المنطقة » ، بينما أورفيوس قد أعيد إلى حياته العلوية ، كما لو أن الشاعر الشاب قد ضحى به فى سبيل عظمة أورفيوس . لأنه مغزى هام ذلك الموجود فى « أورفيوس » ١٩٥٠ سواء كان سيجيست الذى يجده أورفيوس على منبع الرسائل الشعرية الجديدة ، وليس هو نفسه بالضبط ، شاعرا آخر ، شاب ، لحظة شعرية أخرى وربما إحدى الطرق ، هل هذا شريك ، هل هو نبع الحقيقة ، الشباب الذى يجب على أورفيوس أن يغزوه ، مازال ينتظر الغزو . إنه سيجيست الذى سيبحث عنه أورفيوس — كوكتو ، فى « الوصية » ، حيث كانا قد تركاه فى نهاية « أورفيوس » سيجيست الذى سيظل فى شباب لا يزول ومحفوظ من الوقت ، سيجيست الذى سيعطى للشاعر زهرة الخشخاش ، العمل ، وفيه نبع الخلود ، سيجيست الذى سيظهر أكثر فأكثر كشباب الشاعر نفسه ، ذلك الذى كان ، ذلك الذى أصبح ، وفى النهاية ذلك الذى يغزو ، سيجيست الذى أعطاه كوكتو اسم أجمل المعابد الأغريقية ، والذى لم يعد الشاعر

يهجره ، بعد أن تحرر من موته ، الذى كان هو المرأة والحب ، والذى ضحى بنفسه من أجله . سيجيست الذى تغمر سعادته كل شىء من هنا كانت الحاجـة الملحة والرائعـة « لوصية أورفيوس » . وفى ذلك كله وبدون أن نضطر للقول – شاعر « دم شاعر » كان ينحت التماثيل ، يجب ألا ننسى – فإن الشاعر هو الذى يجد وهو الذى يضع عمله ، يكتبه ، يؤلفه ، يرسمه ، ويعمل منه فيلما وربما شعرا .

الشاعر والموت :

أورفيوس هو بناء على الشخصية شبه الوحيدة للفيلم والآخرون لا يوجدون إلا به وله . الأميرة ، هو ، أورفيوس ، فى البداية جميلة ، وأنيقة كشخصية ١٩٢٥ ، مثل شخصية بالية « الشاب والموت » . كوكتو وبيرار كانا يريدانه كذلك . فالموت رائع كما كان بيرار يقول « فهو لم يفكر فى سواها » ومأساة الأميرة ، التى ليست سوى شكلا من أشكال الموت ،ستأتى من أنها ستتوقف عن التفكير فى نفسها فقط ، وستبدأ فى التفكير فى أورفيوس ، وفى حبه ، وفى المجيىء لمشاهدته أثناء نومه ، ملقية عليه تلك النظرة الثانية المرسومة فوق عينيها . الرولز هى وسيلة الانتقال التى اعطيت لها ، فلا بد أن تظهر كأميرة ، ولكن البيت الخلوى يعلن مسبقا عن خراب المنطقة ، أنه بديل ، أنه مكان موجود من العصور الانسانية الأولى ، ولكنه مهجور ، ولكن الأميرة تسكنه ، إنه – إذا أمكننا القول ، وكان لها على الأرض . وهى تطيع ، أو تعصى على أن تتحمل المسئولية والمخاطر ، تلك المخاطر التى لن نتعرف عليها ، لأوامر تأتى من محاكم الموت العليا ، التى لن نتعرف عليها كذلك . وعندما تتحدث إلى أورفيوس عن هذا الاله اللامرئى ، فهى تقول : « البعض يعتقد أنه يفكر فينا ، والبعض الآخر يعتقد أنه يتذكرنا ، والبعض الآخر يرى أننا كابوسه ، وحلمه المزعج ولكن الأميرة مرئية والفيلم يجعلنا نؤمن بها كشخصية وبروحاتها وغدواتها ، كما يجعلنا نؤمن فى البداية بأهمية المرايات المخترقة ، وبوجود المنطقة برفض كل ما هو خيالى ، باختيار حقيقة تفرض نفسها وتتحول إلى واقع . وعليه فنحن نؤمن بالأميرة ، ومادبا كازاريس لها دور فى ذلك ، ولكن ماريا كازاريس التى يقودها كوكتو تصل إلى قوة وحياة الرخام .

وهى تكون مع هيربيتيز ما يشبه الفريق ، كائنان يربطهما نفس الإطار ونفس العمل . وهيربيتيز ايضا يضحى بنفسه لا يربديس .

بينما ايريديس ، فهى النقاء ، كل شىء يعبر خلالها ، أورفيوس يعبرها دون أن يترك كل شىء وبينهما وهو بيت ايريديس يكون على حاله ايريديس ، وهى تعبر كل شىء دون أن ترى ، ودون أن تكتشف ، دون أن تتعلم ، دون أن تعرف فهى لا تعرف سوى شيئا واحدا ، هو جميعا أورفيوس ، وهى تريد من أجله أن تختفى مرة ثانية ، وهى تنظر متعمدة فى مرآة السيارة كى يراها أورفيوس ، ومرآة السيارة ، ذلك الشىء الذى يلعب دورا ، كما يحب كوكتو أن يفعل ، هو أيضا مرآة ، فهو مرة أخرى باب وشرك للموت .

وبخصوص مسرحية ١٩٢٥ ، الناقد هنرى بيدو تحدث عن « تأمل حول الموت » وذلك تعريف غير كامل للعمل ، وأيضا للفيلم ، مما يجعلنا نحيد تجاه الجدول العقلى ، ألا نربط أسطورة قدر الشاعر بأسطورة الموت ، والتى لا تأخذ شكلاً هنا إلا فى مواجهة ذلك القدر . ولقد أعطى هو نفسه الايضاح التالى بخصوص نهاية الفيلم : « المشهد الذى نرى فيه الأميرة ، وهيربيتيز ، وسيجيست يقدمون على أورفيوس . فى العمل الذى به نوقف عقائد أهل طيبة حتى نجعلهم يتحولون داخل الزمن يمكن اعتبارها على أنها الموت يصيب ميتا ، وبالتالى يجعله يعيش من جديد » . وكوكتو كان يستطيع فى الواقع أن يختار لكى يجعل أورفيوس يولد من جديد هذه المعادلة الجبرية حيث سالب مضروبا فى سالب يعطى موجبا : جان - جاك كيم دفع التساؤل حتى النهاية ، وذهب حتى « كتاب الموتى » « الطيبى » واستوحى الفيلم من ناحية هذه الأسطورة الشرقية . إنه من جديد اعطاء الأسبقية للتأمل حول الموت بالنسبة للتأمل حول الشعر . وليس هناك شىء يسمح بالاعتقاد بانضمام كوكتو إلى هذه الرمزية الغامضة ، وكيم لم يذهب أيضا حتى ذلك الحد . ولنأخذ اختياراً بسيطاً من الموضوعات الاسطورية والفنية : « ميلاد » أورفيوس من جديد ، أو فيما سبق مشيته الصعبة خلف هيربتيز ، فى المنطقة ، حيث تهب الريح خبيثة وفى « الوصية » الشاعر وسيجيست اللذان يختفيان فى الكتلة الصخرية للجمال ، مثل « الأجساد المضيئة » للـ « كتاب » .

وحيث كان دريير سيضع فيلما جدليا عما وراء الطبيعة فإن كوكتو قد صنع فيلما ذاتيا ، فيلما تذكاريا ، صورة ذاتية غير معقولة خيالية وحقيقية ، فهو مرة أخرى ، يقوم بزيارة لنفسه . وهذه الأمانة تجاه نفسه توجد ، من الناحية الشكلية ، فى هذا الفيلم الرافض للحماسة الشعرية والرؤية الزخرفية : « كلما اقتربنا من السر كلما كان من الأفضل أن نكون واقعيين » كان كريستيان بيرار قد رسم ما يقرب من الأربعين لوحة ، يجب عن طريقها خلق « المنطقة » تحت إدارته . ثم مات ، ولم يرغب كوكتو فى أن يعهد إلى شخص آخر باكمال ذلك الاخراج ، عند ذلك وجد الخرائب المتبقية من معسكر حربى متهدم فى سان – سير ، فجعل منه « منطقته » حتى إنه احتفظ بصفير القطارات كضوضاء واقعية وخارقة للعادة وبنفس تلك الروح كانت ملابس القتلة من راكبى الدراجات البخارية : قميص أسود مفتوح ، كاسكتة ، ونظارات طريق وقفازات جلدية صغيرة (وأذرع عارية ، وما نراه من الوجه هو غير معبر صارم ، أعمى وأصم، والشكل العام حجرى ، لا يرحم ، إنه عنق الميت عندما يهيج ، واليوم يمكن أن نتعرف عليهم فى مظهرهم وأهميتهم كالعسكريين الذين اخترعهم موريس بيجار لرقصة رمشية « عذاب فاوست » . ودقة الديكور هى مرة أخرى كدقة الكتابة ، والتى عليها يمكن أن نطبق نتائج تحليلنا عن الكتابة فى « الآباء القساة » . وحركة جهاز التصوير مقصورة تقريبا على مشاهدة المنطقة ، « حيث علينا أن نكتشف أماكن ، وصالة ، ومحكمة) ، وحيث علينا أن نتابع الشخصيات ذوى الطريقة الغريبة . ومثلما هو حادث فى « دم شاعر » و« الجميلة والوحش » فإن الخدع تستخدم كوسيلة التعبير ، وليست لاعطاء انطباع ، وهى متواجدة ، للرغبة فى التعقل ولرفض الخيال السهل ، إنه إخراج مباشر على الشاشة ، عن طريق الابتكار والمهارة الجديدة . مرة واحدة ، يلجأ كوكتو ، لحاجة فنية ، إلى استخدام كاميرا خاصة ولقطات ثانية ، من أجل مشية أورفيوس وهو يتبع فى صعوبة هرتيبيز الذى بدا وهو يمشى دون حركة . كما أنه لم يلجأ سوى مرة واحدة ، فى « الجميلة والوحش » ، من أجل الاختفاء النهائى ، لآلة خداع معملية ، ولقد اعترض فى بعض الأحيان على المنظر العام المعروض بالنيجاتيف ، والذى تمر عبره سيارة الأميرة وهى تحمل جسد سيجيست الذى قتله راكبو الدراجات ، على اعتبار أنه مشهد خطأ وسهل . كيف لا يروا فيه ، على العكس ، خلاص جميل ، حيث السيارة التى تحمل بطل الفيلم الشاب إلى قصر الأسرار تدخل فجأة إلى واحدة من غابات العالم الآخر التى نراها بالنيجاتيف .

هذا الاهتمام الدائم بالدقة والنظام هو اهتمام بدقة ونظام الجمال ، وهذا الاحساس بالجمال يتفجر فى « أورفيوس » مثله مثل « الجميلة والوحش » ، مصحوبا بموسيقى ذات روعة تلقائية . ونيكولا هاير يضيف من معرفته فى كل لقطة يبتكرها كوكتو ، وكل مشهد يتكون فى روعة سينمائية مع « أروفيوس » ، عرف جان كوكتو أن يجد فى واحدة من المرات الأخيرة ، دور الأسطورة ، ومن خلاله كل الأشياء ، على الأفكار كل التأمل ، كل التفكير ، كل التساؤل ، تأخذ تحويرا يعطيها الشكل الأصيل ، القوة الوجوه التى تمر عبر القرون . ومرة أخرى ، كان المهم بالنسبة له أن يؤمن به أولا ، ولم يكن يستطيع ذلك أكثر منه عن طريق السينما ، لقد كان يعرف هذا ، وسيبقى معجبا بالسينما حتى النهاية ، وسيختارها من أجل « الوصية » .

وكان اسمه جان :

ومع وصية أورفيوس ، انعقدت العقدة ، وانتهى كوكتو حيث كان قد بدأ ، بفيلم تسويدة ، فيلم غير كامل ، فيلم حر ، ورغم أن ظروف الاخراج المادية كانت مادية ، إلا أن ذلك الفيلم مع ذلك كان بدائيا . فلم يذهب الأمر إلى حد جمع التبرعات كما فى « دم شاعر » – حيث وجب تبرع خمسة من الأصدقاء ، منهم يل برنير وفرانسوا تروفو ، حتى أمكن للإنتاج أن يجد قاعدة للبناء . كما وجب أيضا ، لهذا الفيلم الذى كان يقدم على أنه مغامرة حقيقية كما هو فيلم مغامرات ، منتج يكون هو نفسه مغامر جرىء ، رجل ثقافة وذوق ويحب المخاطرة والأعاجيب ، مضافا إلى ذلك إعجابه الكبير بكوكتو ، بالرجل وبعمله : جان تيليه . الخيط الذى كان بمثابة حلقة الوصل بين « دم شاعر » والوصية » كان يتمثل وبصفة خاصة فى الجانب الجمالى : فالفيلم الأخير يقتفى نهج الأول ، يقتفى الحلم ، دون أن يكون وصفا لذلك الحلم ، ومن ميكانيكية الحلم تتكون هذه القصيدة السينمائية الأخيرة مسافة ولقد كتب جان كوكتو إلى جان – جاك كيم ، فى ٣١ يناير ١٩٥٩ يقول : « هذا الفيلم له من السياق الطريقة التى تتبعها الحياة فى تغذية الحلم . وبمعنى آخر ، فإن حياتى الخاصة يجب أن تنعكس عليه وأن تنتسب إليه دون أن يكون ذلك متعمدا لاذيل ولا رأس ولكن روح . « كان » دم شاعر » قد عرض فى أربعة فصول ، أسرار من حياة الشاعر . وكان هذا التعريف الفيلم الأخير هو التعريف نفسه للفيلم الأول .

بالنسبة للأول ، كان كوكتو قد طلب إلى أحد الممثلين أن يعيش دور الشاعر وليس أن يمثله – وفى أحد مراحل الفيلم ، ظهر فجأة وجه كوكتو بدلا من قناع ريفيرو : « لقد

وقع المؤلف فى شراك عمله ... » وفى « الوصية » ، كان فى البداية أيضا قد فكر فى أحد الممثلين ، ثم قرر أن يكون هو نفسه الشاعر وأن يبدأ كممثل فى السبعين من العمر ، كما يقول . ممثل ليس عليه أن يمثل . ولكن لم يكن من الواجب على شاعر ١٩٣٠، ولا على شاعر ١٩٦٠ أن يمثل ، وكذلك كان حال سيجيست فأى من هؤلاء الثلاثة لم يكن ممثلا ، وعلى العكس من ذلك فقد كان ضروريا فى فيلم مثل « أورفيوس » ، حيث كان هناك تمثيلا دراميا ، أن يقدم أحد الممثلين دور الشاعر ، ولم يستطيع ذلك سوى جان ماريا ، الممثل الذى كان كوكتو يعرفه ويحبه أكثر ، والذى كان الأكثر انتباها ، والأكثر طاعة ، والأكثر احساسا لإدارته .

وخلال تلك الجولة الأخيرة – وهى بحق صفة الفيلم – كان كوكتو يلاقى شخصيات من أعماله السابقة ، قطع ، أفلام ، رسومات ، أصدقاء ، وكان يصادف فى العديد من المرات أفكاره ، وبالتالى أشعاره ، حيث يهرب من القوة المنظمة لذلك العالم ، « الذى يعرف تماما أنه لا يربطه به شئ » ، وحيث لا يستطيع أن يعيش إلا هاريا ، ويلمح بديله ، إنه مزيف ، رغم أوجه التشابه الظاهرية ، وهو لا يريد أن يراه ، ويتبع سيجيست الذى هو فى الواقع بديله الحقيقى ، رغم أوجه الاختلاف الظاهرية ، ويجيب على قضاته ، ليساعدهم فى هذه المهمة المستحيلة ، ويترك نفسه ليحكم عليه بالحياة ، وذلك هو الحلم الأدنى لمن كان فى سنه ، كما يقول القاض هيربتيز ، لقد حكم عليه بواسطة قضاته ، الذين لا زالت لهم هيئة وأفكار الآدميين ، وحكم عليه بواسطة الآلهة الذين لهم هيئة وقلة واحساس الرخام وليس لديهم أفكار بل رمح ، والرجال والالهة يرتابون فى الشاعر هؤلاء لأنهم لا يفهمونه ، وهؤلاء لأنهم يفهمونه جيدا . كل علامات وأرقام ووجوه كوكتو توجد هنا ، وهو بالكامل ، والبعض سوف يعتقدون أنه كان كاملا أكثر من اللازم وواضحا أكثر من اللازم ، وبعيداً أكثر من اللازم عن جرأة الشهير « الرؤية الخطرة » ، وإن خطأه كان أنه ظهر أيضا بجسده ، حتى إذا كان ذلك الخطأ مبهرا ، فإنه الفيلم الذى هو فيه أقل ما يكون الشاعر وأكثر ما يكون القائد الموسيقى ، لا يسير سوى حسب طريقته ، مصحوبا بجمع مبالغ فى تجميعه لكى يبدو وكأنه قد تم مصادفة . لقد كان يجب فى الواقع الكثير من الجرأة لعمل ذلك الفيلم وأن يضع جسده وروحه فى ذلك . ولقد قال كوكتو فى معرض حديثه عن الوصية : « أنا ، كل ما لدى قابل للخسارة ، ولذا فإنى أعمل بجرأة . » أكثر من أى وقت مضى ، ها هو المادة والطريقة لفيلمه ، إن أحدا لا ينوب عنه بأى حال من الأحوال ، ولا ينوب هو حتى عن نفسه ، إنه موجود ، بابتكار المعنى الواضح لذلك الوجود : أن يجعل نفسه حاضرا،

ثلاثون سنة قبل ذلك ، فى انبهار وشغف ، كان قد كتب قصيدته السينمائية الأولى بكثير من ، كما قال ، « مخلوقاته ، وجوه ، أيدى ، أضواء ، وأشياء نضعها كما نريد». وكلمات – المناظر فى قصيدته السينمائية الأخيرة هى أيضا ، أعمال ، ومخلوقات ، وأشياء من صميمه هو نفسه ، ومن حياته ومن عمله : بدا كوكتو – وفيهما كل روحه ، وقوته ، ومعرفته – صوته القادم دائما من أعلى ، أو من الجانب ، على الهامش ، أناقته المشابهة لأناقة الشجرة ، للأناقة الصعبة – وكان كوكتو يعيشها ، بينما كان الكثيرون يبحثون عنها دون تروٍ لكى يعيشوا ، مثلما يبحثون عن أنابيب الأكسجين – وكان لابد من أماكن :

ستوديو سينمائى خالى ، وطرق فى منطقة بروفانس ، وصالات كبيرة فى مدينة بو ، وكان لابد من وجوه : وجنة الأصدقاء الذين كانوا يجيئون لزيارة العمل ومديره ، وجوه وأشخاص ، وأقنعة ، وأشكال أسطورية ، وقصيدة جميلة كالزهرة تتمزق وتتكون من جديد ، ورجال – أفراس – أطفال دون شك ، وأوديب الجميل .. بفظاعة ، موضوع سخيف ورائع ، وأبو الهول الذى يتبع الشاعر فى خضوع والذى لم يكن يخضع لسواه ، ويتريزيا ، بأفواهها الثلاثة التى هى ضروع النصر ، وبالاس – مينرفا المرأة – الغواصة فى العقل ، والتى لا يجب ملاقاتها إذا أردنا للعمل الجسمانى والشعورى أن يتم – وألا تقدم إليها شيئا ، أو ننتظر من تلك المرأة المحاربة شيئا سوى طعنات من الرمح فى الظهر – ، الأميرة وهيربتيز اللذان بين « أورفيوس » و« الوصية » كانا قد حوكما ، وحكم عليهما أن يحاكما ويحكما على الآخرين ، سيجيست فى النهاية . ولكن قبل أن نتصور وجود سيجست والذى أصبح شخصية رئيسية فى « الوصية » ، فلنحيى هولاء الغجر الذين يكون واحدا من أقارب الشاعر الموتى . وإذا كان دجانجو حيا ، فإن جان كوكتو لم يكن ليغفل عن استدعائه بينهم ، دجانجو الذى قال عنه : لقد عاش كما نحلم أن نعيش داخل عربة متنقلة ... لقد كان يلقى بذهبه من النوافذ ، وذلك الذهب لم يكن سوى هو – نفسه .. ذلك الذهب الذى يصنعه الشعراء ولا يمكن تداوله ... حتى وهو يتحدث عن أصدقائه ، كان كوكتو يضع صورة – ذاتية لنفسه ، لأن الشاعر لا يحب سوى الذين يشبهونه ، وسيجيست كان الذى يشبه الشاعر ، وليس بديله المزيف ، هذا البديل الموجود فى متحف شمع جريفان والذى كنا دائما نضعه فى طريقه ، والذى رغم التشابه الشكلى ، هو المنظر الأكثر له هو نفسه .

سيجيست هو نتاج عمل الشاعر ، وهو ملاكه الواجب حراسته ، هذا البديل الحقيقى الذى لا يتعايش معه ، ويبقى معه ، ويجب علي الشاعر أن يقلده وأن يشبهه

فى نهاية الأمر . وسيجيست يولد ويولد من جديد من النار والبحر ، وهو يحمل الشاعر فى نهاية الفيلم ، وينتزعه من نظام لا يمت له بصلة ، ولا يعنيه فى شئ ، وليس عليه أن يبرز له أوراق تحقيق شخصيته ، ولا يمكن له أن يكون على وفاق مع ذلك النظام . وسيجيست أيضا متواجد منذ بداية الفيلم ، قبل رسومات البداية ، التى ترسمها كالعادة يد كوكتو ، وقبل أن يبدأ العرض ، وهو ينظر إلى الأميرة وهيربيتيز بعيدا جدا . حيث كان قد حكم عليها ، ولن يعودا حتى إلى المنطقة ، فعلى أى مسافة وعلى أى زمن ، من سيجيست ومن الشاعر سيصيران ؟

العدد والحجر :

« الوصية » تبدأ أكثر منها دعابة ولكنها أسطورة سقراطية . فكما كان سقراط يقول دائما : « قد تعتقد أنها أسطورة ، ولكننى أقول أنها قصة » ، كان يقول ذلك وهو يبدأ قصة خيالية عجيبة ، يعطى فيها كل ما يستطيع ، مثل كوكتو فى قصته الخيالية العجيبة « الوصية » ، تحت السطح الشفاف الذى من خلاله يظهر على هيئة انعكاسات ، وللمرة الثالثة ، حياته وعمل الشاعر . « فكل عمل عظيم يصنع من أمنيات خفية ، وحسابات ، ودعابات عالية ، وألغاز غريبة » ، ونحن أيضا نحترس من الحقيقة . هذا الشاعر الذى نجده فى سنة ١٩٣٠ ، ممزقا ، وقد سلخ حيا ، لم يستطع ، فى السينما ، أن ينجو من الحكم عليه ، ولم يدعه قضاته يفلت من بين أيديهم . سيجيست ، الذى أصر على تقديمه إلى قضاته ، لم يتورع عن انتقاده ، ولكنه لم يحاكمه . ففى مشهد المحكمة ، يقف الشاعر أمام علية القوم . وهؤلاء لا يرون سوى أخطاءه ، وعيوبه . وهم لا يقدرون الأشياء التى تبدو لهم سهلة ولا الأشياء التى تبدو لهم صعبة . فقضاته يعتبرون عليه ، وهو أيضا ما يفعله للجمهور كلما الذى يتحول أكثر فأكثر إلى قاضى وأقل فأقل إلى جمهور ، والنقاد الذين يتحولون أكثر فأكثر إلى قضاه وأقل فأقل إلى معجبين ،، ما يعتبونه عليه هو ما ينميه ، إنه هو نفسه ، وكان الشاعر قد قاله منذ الـ « بوتوماك » . وهذه هى حالة الشاعر ، الخوف من أن يكون مخدوعا ، المعاناة من وجوب دوام المولد والتجديد ، رفض متابعة منحدر مواهبه ، وفى نفس الوقت اكتشاف الحدود التى لا يستطيع أن يراها سوى كبار الفنانين . ولكن كيف يدافع الشاعر عن نفسه ؟ لقد توقع كوكتو ذلك وكتب يقول : « سوف يدافع الشاعر ، دائما عن قضيته بطريقة خاطئة . فإذا أجاب بما يوافق الكنيسة ، فإنه سيكون قد خان الرب » ... إنه مسئول دائما ، ولكن ليس عن ذلك الذى نتهمه به » . على أى حال ، فإنه يجب أن يدان . والمحاكمة ستكون قصيرة ، مثل جيى ، وسيقرر

الشـاعر بسرعـة أن يلجـأ لطريقـة أخـرى . وأمامـه نفس القـضـاة المقضى عليـهـم أن يحكموا ، ونفس النية السيئة ، والإضافة إلى ذلك الضمير السيىء ، لأن هذه المحكمة ليست من الكنيسة . كما أن الأميرة وهيربتيز يعرفانه جيدا ، ففي لقائهما الأخير كان الشاعر يدعى فى « مذكرات مجهول » التى كتبها بابداع يقول الشاعر : « إما أن تكون قـاضيـاً أو مـتـهـمـاً . لقـد جلس القـاضـى . ووقف المتهـم ليعيش واقفـا مـنتـصبـا . » وفـى « الوصـيـة » ينتصب كوكتو دائمـا ، ويمشـى دون توقف ، يمشى ، ويخطو ، إذن يقيس ، كما يقيس الاغريق البحر ، والفيلم عبارة عن نزهة كما قلنا منذ وقت قصـير ، إنه فى حـركة مـتصلة . وفى تتابع من المواقف ، مـواقف الشـاعر ، الرسـول ، وليـست مواقف بناء درامى .

فـالشـاعر يمشى ، وكأنه يخطو ويعد مواقف البناء الدرامى . فالشـاعر يمشى ، وكم كـان يردد دائمـا - فكوكتـو كان يعـشق التـرويد ، وكـانت لديـه القدرة على ذلك أيضـا - ، وهو يمشى بقـوة فى الحياة وقدم فى الموت ، مثل كل الشـعراء الحقيقيين ، كما كان شارلو يمشى على الحدود فى نهاية فيلم الحاج ، قدم فى الولايات المتحدة ، وقدم فى المكسيك ، رجل الأمن والنظام من ناحيـة ، ورجل العصـابات المكسيكية من الناحية الأخرى ، كوكتو حائر بين النظام التقليدى والفوضى الحديثة .

ولقـد أراد بعض النقـاد أن يضـادوا بين مناظر « الوصـيـة » ، وجـمـال المناظر الأخيرة من « أورفيوس والتى افتتح بـها كوكتو فيلمه الأخير ، هذا الجمال يسحق من وجهة نظرهم المناظر الجديدة التالية . إنه فى نفس الوقت الخطأ فى فـهم معنى جمـال الروعة النقية لمناظر « أورفيوس » ، التى لم تكن تهدف إلى المظهرية أو العظمـة بقدر الضرورة فى العمل ، ولا تمت إلى جمال الدقة والالتزام فى المناظر « الوصية » . فدعاء ريمو « ياللخير ! ياللجمـال ! » قد جعله كوكتو دعائه ، ولكن كل واحد من أعمـاله كان لـه خيره وكـان لـه جمـالـه . فالروعـة المرئية فى « أورفيوس » ليست هـى نفسـهـا فـى « الجـمـيلة والوحش » ، ولقـد كانت مطلوبة بنفس القـدر و « الوصـيـة » هـى تتـابع من الاوركسترا . هذا التتابع الأوركسترالى ، عكس مـا هو الحال فى « دم شاعر » الذى لم يكن كذلك سوى بقدر قليل ، كان له جماله الخاص . والبحث عن الجمال لدى كوكتو فيه شئ من طريقة بودلير إيجاد عـالم تتم وتلتقى فيه كـل خطوط الاتصـال الخـاصة بكل عمل .

ألا نستطيع أن نقول أيضـا ، قبل الكتـابة عن الشـعور بالتـناقض الظاهرى ، فى « الوصـيـة » لا يعطينا نفس الوجوه الملموسة كمـا هو الحال فى « أورفيوس » ، الذى

يقدم لنا أسطورة درامية عظيمة ، ومسرح كوكتو يقدم لنا أيضا اختلافات فى النغمة فى الطريقة ، ولكن الكتابة ، نوعية الكتابة تبقى كما هى . والشئ الهام الذى يجب أن نراه ، من أورفيوس « وحتى « الوصية » هو أن الكتابة لا تتغير : دائما صلبة ، مجردة ، حية ، نظيفة . لقد كان كوكتو يمقت الكتابة البطيئة ، المنمقة . فكل لقطة لها علوها الذهبى حيث تنحاب وتتلاقى فى هدوء كل الخطوط ، وعلاقات المنظر والنظام الصوتى الموازى تتسم بالتوافق والانسجام التام . التوافق والانسجام بكل ما يحملانه من معان هما من سمات أفلام كوكتو .

إن موقف كوكتو ، كمؤلف أفلام ، هو موقف فريد ووحيد : إنه الوحيد من بين الكتاب والشعراء والروائيين والدراميين الكبار فى هذا العصر ، الذى عرف كيف يتذوق ويحب ويختار السينما كما فعل هو . وهذا يبرر فى نفس الوقت الأهمية التى أوليناها والتى كان من الواجب أن نوليها للتداخلات المستمرة والغنية التى تمتد من العمل الأدبى إلى أهل السينمائى . لقد عرف كيف يجعل لنفسه أسلوبا يجد الانسان فيه نفسه مخلصا للجمال العام الذى بناه فى سنة ١٩٣٠ ، والذى كان من الواجب معرفة الحفاظ بعيدا عن عادة الاسترخاء المريح ، والعمل دون توقف على إغناء الخصائص المطلوبة لكل عمل . « ولكن ما هو الأسلوب ؟ ولقد أجاب عن ذلك ، بأنه بالنسبة للكثير عبارة عن طريقة معتمدة لكثير من الأشياء البسيطة جدا ومن رأيناه ، أنه طريقة بسيطة جدا للتعبير عن الأشياء المعتمدة » .

وفى ذلك فإن جان كوكتو هو الأكثر تعلقا بين كل شعرائنا ومخرجينا . لقد كان لكوكتو تعلقا بنوع من المنطق ، لقد كان يجب أن يقول : «أنا لا أفكر ، إذن أنا أكون» . هذه الآراء الغريبة كانت فى غالب الأحيان من أفضل الطرق ولكنها فريدة وتتعلق بفكر مشترك ، مشترك بين العقول الأكثر نشاطا والأكثر عمقا فى كل العصور . لقد كان كل شئ لديه ضوء ، نظام ، انقسام ، تطور ، داخل إطار من التعبير القائم على الفكر ، أو إذا أردنا القائم على الفكرة ، وهذه تقوم بدورها على مجموعة معقدة ومتداخلة من التشاريع المدروسة ، والبديهيات ، واللقاءات ، لكل ما يمكن أن يسمح لكوكتو بأن يقول « أنا لا أفكر » عبارة تعبر عن شئ داخلى ممثلا فى الظلام ، والفوضى ، والجلبة ، والتعدد ، باختصار الفوضى الداخلية التى كانت سائدة بالتأكيد لدى ديكارت والتى كانت تجعل من الطريقة شيئا ضروريا بالتأكيد . لكوكتو أيضا كان يعرف ذلك ويقول : « إن غياب القواعد فى الشعر تضطر الشاعر إلى أن يجد لنفسه طرقا ... » ولكننا فى فرنسا نخلط دائما بين القواعد والطرق ومن هنا يجيئ التخبط .

وقد قال كوكتو دائما ، وأشكال شتى ، أنه يخضع لآليات ، وهذه الآليات ليست من المادة أو المهنة على الاطلاق . ومن بين الثوابت الخاصة بالأسلوب والموضوع فى عمله تلك التى تتعلق بإعادة الفحص الثابتة والجريئة للأسلوب والموضوع حتى فى المجموع الجديد لكل واحد من أفلامه .

وكوكتو لا يفعل شيئا بدافع المهنة ، ولا بدافع كسب العيش ، فهو لا يفعل سوى الأفلام التى يحب أن يقدم بها ، وعندما يتملكه الاصرار فإنه لا يفعل سوى الأفلام المختارة المتكاملة : إنه مخرج متميز ، مخرج الغد ... أو الأبد .

لقد قامت بين كل وسائل التعبير التى كان يستخدمها وحدة طريقة وكتابة ، ولكنه كان يضبط ويحدد استقلالية ونوعية كل من هذه الوسائل على حده ، وهكذا بالنسبة لأفلامه ، ذات النصوص الجادة ، هذه الأفلام المكتوبة بكاملها من أجل السينما ، حتى لو تم عرض واحدة من قطعة على الشاشة .

وسينما جان كوكتو ، من ناحية الابداع ، هى سينما حب سعادة ، فكل عمل بالنسبة له كان بحثا عن السعادة ، كان عيدا للعقل والقلب . فكوكتو فى ظل الفيلم كان سعيدا ، ثائرا ، مرهقا ، كان سعيدا عند خلق الفيلم ، وعند تفصيله ، وعند إخراجه ، وعند اكتشاف العرض وملاقاة الصوت .

كسعادة جان رينوار وفى بعض الأحيان ، كان يعانى من تلك السعادة ، لأنه كان أقل وأكثر قلقا . كوكتو انسان يحب السعادة الجادة والمعاناة ، ومن هنا فإنه رجل معرفة . « المعرفة بالمعاناة . أنه أخيل وعلينا أن نصل إلى اليونان مع صفحاته » سلام عليك يامن عانيت الآلام ، تلك الآلام التى لم تعانيها أبدا من قبل . « إنها كتابة أورفيوسية .

وفى الراديو مع اندريه فرينيو فى « الحوار » ، أعطى كوكتو إجابته الشهيرة على السؤال القائل : ما هى الأشياء التى تحملها معك ، إذا اشتعلت النار فى منزلك ؟ : فأجاب « أعتقد أننى سوف أحمل النار . » فهناك دائما لقاءات عجيبة بين كوكتو واليونانيين ولنستمع إلى هيرقل عندما يقول : « كل الأشياء تقايض من أجل النار . »

وأيضا ما جاء فى حلقة كوكتو الاورفيوسية : الرجل يكون مضيئا ومنطفئا مثل الضوء أثناء الليل . والشىء نفسه يحدث بداخلنا ، ما هو حى وما هو ميت .. وعندما

يموت الناس ، فإن أشياء لا يتوقعونها تكون فى انتظارهم ... وكل ما يموت يقابله للخلود ، وكل ما هو خالد قابل للموت ... أحدهما يحيا موت الآخر ويموت حياة الآخر ... هذا العالم المتشابه بالنسبة للجميع ، لم يصفه أى اله أو انسان ، ولكنه كان دائما وسيظل إلى الأبد ناسا أبدية تضيئ بحساب وتنطفئ بحساب . »

جان كوكتو الابولونى . كل اهتماماته الجمالية والخلقية من النوع الأغريقى والحساب الذى يتحدث عنه هيرقل ليس هو حساب التلال المعتدلة ، إنه نغمة ، إنه حساب كوكتو أنه حساب ، وتوازن على الشكل ، وافراط فى العواقب ، كما هو الحال عند الأغريقى ، لأن كوكتو هو أيضا من النوع الخيالى وفى كل واحد من أفلامه ، افراط فى العواقب التى تبحث عن نظامها ، عن معبدها ، افراط معجم بواسطة مؤلفى المآسى لقد عرف كوكتو كيف يضع من ذاته ، من أجل حياته ، ومن أجل عمله ، واحدا من شعارات الحكماء السبعة : « سيطر على نفسك . وامقت الوقاحة » ، لأن هناك وقاحة جمالية . لا يجب أن يكون هناك شيئا زائدا ، هذا هو شعاره الآخر ، فقد كان يقاوم نفسه النزعة إلى الزيادة فى الشعر التصويرى ، ومظاهره الشكلية الجذابة ، لقد كان يبحث عن الرخام ، وهو يدرك قبل ذلك أنه شديد الجاذبية . لقد كان من نوع الخياليين . باخلاصه للأساطير ، هذا الاخلاص لم يكن سهلا لقد كان يتخيل فى إعادة إيجاد وإعادة ميلاد وإعادة ابتكار – وبما يتناسب مع عصره – كبريات الأساطير العقلية وكبريات الأغوار السحيقة واعمق هاوية ، هذا الثبات كان هو القوة والثورة .

لقد كان يجمع أيضا إلى جانب صعوبة وجوده التى كان يعانى منها ، القلق والحاجة إلى استمرارية المخلوق الموجود ، وقد نعتقد بوجوب وضع هذا التعبير الأخير بين قوسين لأنه يذكرنا بجورج باينى ، ولكن عند كوكتو فإن استمرارية الموجود المخلوق تتحقق أكثر من خلاف عشق الشعر ، كما أنه ليس لديه ذوق أو طعم الموت أو الهدم أو الرعب . ولغة الحب التى توجد فى أفلامه وفى كل أعماله هى من النوع البلاتونى . العشق ، الشئ والموضوع فى كل أفلامه – عشق الشاعر ونظرة الشاعر للعشق – يتجلى بوضوح فى الزهد والغموض ، ليصبح بحثا عن التجريد ، ورغبة فى تلمس الفكرة ، اتحاد أبدى أو اتحاد فى زمان آخر أو مكان آخر ، وقد يكون ذلك هو : معكوس الحياة ، معكوس المرئى ، أفليس ذلك الذى يرى ، ليس إلا – طبقا لما يقول اناكساجور – رؤية اللامرئى ؟ لقد كان ذلك هو السؤال المطروح فى الأفلام الأورفيوسية الثلاثة . أليس من الواجب أيضا القول وذلك هو ما يحدث ، إن عمل كوكتو

هو إدانة للحب . فبداية من « دم شاعر » يتأكد أن لديه منهجاً يصعد به إلى مفهوم أكثر سموا للحب ، ذلك الذى يتطلب التضحية والعطاء ، التضحية بالنفس للوصول إلى النفس الجديدة ، إلى عالم آخر ، إلى ارتفاع يسمح لنا بأن نتنفس هواء حب حقيقى . وليس حباً مزيفاً كذلك الذى يقنع به الانسان فى يأس ، عندما يجد نفسه داخل تلك الحدود التى لا يستطيع منها فكاكا ، فمن الشعر ومن العشق اللذان عذباه وصاحباه كان كوكتو يبحث باستمرار عن الروح ، كما بحث عن روح كل شىء وفى كل شىء وعن روحه هو من خلال كل ذلك وقد قال : « إننى واثق الآن فى أن الروح تعبر عن نفسها فى الخفاء والصمت ، إنه خفاء وصمت » ، إنه خفاء وصمت « ليل الجسد الانسانى الذى تطلق عليه الروح » إنه ليل لا يستطيع الشاعر أن يسيطر عليه . هذه الروح هى أيضا الالهام – والنهاية ، هى ذلك الجزء من كينونة الشاعر فى علاقته بالخفاء المجهول المظلم – مصدر كل الضوء ، وكل الشعر .

على المسارح والشاشات البيضاء ، اختط جان كوكتو علامات الضوء فى شعره ، ورسم رموزها ونجومها ، وأهدى عمل الأخير إلى الشباب المتعاقب الذى طالما سانده . لقد شعر بالسعادة عندما وجد أن هناك جمهورا من الشباب يحضر ويتفهم فى « وصية أورفيوس » . إن ذلك الشباب ، وأولئك الذين يعرفون كيف يحتفظون بشبابهم، مثلهم مثل الذين يمثلون التجديد فى السينما الفرنسية ، هم المعجبون الأوفياء لعمل جان كوكتو السينمائى . فهم يحبون حقيقته وحزمه : فقد كتب وهو يتلاعب بالكلمات فى « الأوبرا » : « خيالاتى حقائق وحزمى خيال » ، وما كان يقوله عن موسيقى « اتريك ساتيه » نقوله نحن مباشرة عن أفلامه : « ليس هناك على الاطلاق أية خرافات أو إعادات أو دعابات ثقيلة أو حمى أو عفونة » إنما الانسجام المتجانس ، فى إطار من النقاء الخالص ، بكل ما وراء ذلك من صخب وضجيج ، وما ينجم عن ذلك من نظام أو حقيقة أو نموذج أو باختصار طريقة للحياة ، كما يقول بيكاسو : « الرسم والكتابة ، الذى كان صديقه كوكتو يحب أن يردد : « نحن نمكث وقتا طويلا حتى نصبح شبابا » ولكن جان كوكتو كان كذلك ولقد صار كذلك سريعا ، وبقى على ذلك وما يزال .

السينما طبقاً لمفهوم جان كوكتو

نصوص وأقوال

التصوير السينمائي والسينما :

إننى أستخدم عن عمد لفظ التصوير السينمائى حتى لا يختلط الوسيلة التى يمثلها بما قد تعودنا أن نطلق عليه السينما ، ذلك النوع من الإلهام المشكوك فيه والذى لايستطيع الانتظار ، فيما تستطيع كل أنواع الإلهام الأخرى الانتظار بل يجب أن تكون مرسومة أو منحوتة داخل حالة من الانتظار .

إن ما نسميه بصفة عامة السينما لم يظهر حتى اليوم فى صورة علة تدعو للتفكير ، فنحن ندخل *إليها* ، ونحن ننظر قليلا ، ونستمع (قليلا) ، ثم نخرج ، وننسى بينما اعتبر التصوير السينمائى ، سلاح قوى يطرح الفكرة ، حتى بين جمهور من رافضيها .

أول ما اهتم به ، فى أى فيلم ، هو أن أمنع المناظر من ألا تنساب ، وأن تتضاد ، وأن تتوافق وتتصل دون الاساءة إلى طبيعتها . رغم أن تلك الانسيابية العقيمة هى ما يسميه نقاد التصوير السينمائى بالسينما ، ويعتبرون أنها أسلوبها حتي أنهم ربما يقولون أن الفيلم جيد ، ولكنه ليس « من السينما » أو أن الفيلم ينقصه الجمال ولكنه « من السينما » ، وهكذا . وذلك هو ما لا يجعل التصوير السينمائى سوى وسيلة للترفيه بدلا من أن يكون وسيلة للتفكير « حوار حول التصوير السينمائى » ، دار نشر، أندريه بون .

إن ماكبيث لاورسون ويلس يترك المتفرجين صما وعميانا ، وأعتقد أن من يحبونه (وأنا من بينهم) هم قلة يسهل عدها . فلقد أدار ويلس بسرعة هذا الفيلم بعد العديد من البروفات أعنى أنه أراد أن يحتفظ له بأسلوبه المسرحى ، فأراد أن يثبت أن المصور السينمائى يستطيع أن يضع عدسته فوق كل الأعمال وأن يهمل الطريقة التى نتخيلها خاصة بالسينما . فالسينما هى ايجاز أعضده بسبب كل ما يمثله ويعنيه .

فى فينسيا ، كنا نسمع دون توقف تلك المزايدات السخيفة : «هذه هى السينما » ، أو « هذه ليست سينما » بل كانوا يضيفون : « أن هذا فيلم جيد ، ولكن تلك ليست سينما » ، أو : « أن هذا ليس بالفيلم الجيد ، ولكن تلك هى السينما ، وقد ألهب ذلك منا الحناجر ، وعندما سئلنا معا بواسطة العقلاء ، أجابنا ويلس وأنا ، بأنه من دواعى

سعادتنا أن نعرف ما هو المقصود « بفيلم سينما » وإننا لا نطلب أكثر من معرفة طريقة العمل حتى نضعها موضع التنفيذ .

تقديم لـ « اورسون ويلس » دار نشر ، شاقات :

القواعد : عدم النظر داخل الآلة . (خطأ ، وليس له أية أهمية .) اتجاه النظرات . (خطأ ، وليس له أية أهمية .) عندما نخرج من أحد الجوانب ، فلابد من الدخول من جانب آخر . (خطأ ، وليس له أية أهمية .) المائة والثمانون درجة محرمة ، ومقدسة . وعندما أقررها يبدوا الاستنكار على كل الوجوه . ويقول المساعد ومعاونه أنهما لن يتحملا المسئولية . وعندما تتوقف على الطريق السيارة الرولز التى تحمل جسد أورفيوس ، فإن ثلاثمائة وثمانون درجة متتابعة تجعل المساعدين الشباب يتقهقرون متعجبين . ولكى أكون منصفا ، فإنهم يعترفون .. بعد المونتاج أننى كنت محقا . وأن جاذبية المناظر لم تتأت إلا عن طريق تلك البدعة .

المنظر الأول : تتوقف الرولز، محاطة براكبى الموتوسيكلات من باب السيارة ويسأل هريتبيز المنظر الثالث : (١٨٠ درجة) : تظهر الآله أورفيوس فى الاتجاه الاخر ، راقدا على وسادات السيارة . المنظر الرابع (١٨٠ درجة) : مشهد مكبر ومضاد أيضا للمشهد الآخر ، يوضح وجه أورفيوس ميتا ومتدليا من مقعد السيارة ثم تبتعد الرولز حيث تظهر الالة السيارة وراكبى الموتوسيكلات وهم يبتعدون على الطريق.

من هذه العجائب تتكون قواعد المخرجين ذوى الأصول . فتصمم المدرسة على اقصائهم . والشباب المعجبون بأورسون ويلس ، وفورد أو الايطاليين فلا يجرؤون مع ذلك – على السير ضد ذلك الاتجاه . فعندما نطلعهم آلة تصوير محمولة ونطلب إليهم ألا يتبعون أية قواعد إلا تلك التى يخترعونها عندما يكتبون وألا يخشون الأخطاء الاملائية : وليس معنى ذلك أننى أطلب إليهم عمل أخطاء إملائية ، ولكن أى شىء سيكون أفضل من تلك الأكاديمية التى تتخفى من وراء ذلك التجديد الكاذب لتعاليم التصوير السينمائى .

حوار حول التصوير السينمائى :

هل يستطيع الانسان أن يخترق الغموض الذى أتقصاه وأن يسيطر عليه ؟ لا . فالتكنيك نفسه هو طعم (غواية) . ويلاحظ – عن حق – أن التكنيك ليس إلا الفردية .

والفنيون ، فى فيلمى « الجميلة والوحش » يجدون أن لى تكنيكا من الدرجة الأولى ولكننى فى الحقيقة لا أملك ذلك . فليس هناك شىء من ذلك . فهم – دون شك – يسمون تكنيكا ذلك التوازن الذى يستدعيه العقل تلقائيا حتى لا نقع فندق الأعناق وهذا هو ما يلخص مقولة بيكاسو العظيمة : « المهنة ، هى مالا نتعلمه . »

« الصعوبة فى أن نكون » دار نشر ورشية :

المنظر: لقد نمت قليلا . الفيلم يسير وتظهر أخطاؤه . أليكان يخشى . ويتردد . ولا يقدم على العمل فى جرأة فينتج من ذلك نوع من الرخاوة التى يجب أن أصححها له . ولكن كل ذلك لا يزال كثير الجمال وأنا أريده أكثر واقعية مع كثير من التباين . فأظل أضايقه حتى يصل إلى ذلك .

بعد العرض ، فإننى أوبخ اليكان الذى يثيرنى بطريقته . إنه يسير على نمط الفنان .

وللكواليس هناك ما يفوق الأسلوب الثقافى . فذلك الأسلوب هو الذى أريد أن أحصل منه عليه .

لقد سمع أليكان فى الاستوديو أن كل ما أجده جميلا أعتبره فاشلا . كيف أنه لا يعرف حتى الآن ما الذى تعوده عليه منذ سنوات : وفى كل مرة نحاول شيئا مختلفا ، فإن الناس يصبحون عميانا ، فلا يرون إلا ما يشبه ما سبق أن رأوه لقد قرر الناس – مرة واحدة وللأبد – أن كل مالا يتضح يكون شعريا . ونظرا لأنى أرى أن الشعر هو الوضوح والدقة وهو الأرقام ، فإننى أدفع أليكان نحو عكس ما يبدو شعريا للحمقى . ولذا فإنه ينزعج قليلا . فليس لديه بعد ما لدى من تعود طويل على الكفاح ومن رصانة فى مواجهة حماقات العصر .

فليس هناك ما يبدو لى أكثر ازعاجا من الوحدة التصويرية لأى فيلم ، تلك الوحدة التى يأخذها المتخصصون على أنها الأسلوب . وأى فيلم يجب أن يكون جذابا للعين بواسطة التباينات ، وبواسطة المؤثرات التى لا تبحث عن تقليد الطبيعة ، ولكن تبحث عن تلك ، الحقيقة التى يصفها جوته فى تباين مع الواقع .

قد يحدث أن أضىء وجه أكثر من آخر ، أو أضيئ حجرة أكثر مما ينبغى ، أو أعطى للشمعة قوة اللمبة . لدى « الوحش » استخدمت نوعا من الاظلام لا يتوافق مع ساعة خروج « الجميلة » وربما أتخلل هذه الظلمة بشعاعات من ضوء القمر إذا احتاج

الأمر . فأنا هنا أتعامل مع أسطورة أستخدمها بحرية فى علاقتها بالواقع فأى فيلم هو كتابة بالمناظر وأنا أبحث حتى أعطيه مناخا عاما يقترب من العواطف أكثر مما فى الواقع .

« مذكرات الجميلة والوحش » دار نشر ورشية :

التمثيل: إننى أجد كثيرا من الصعوبة فى افهام الفنانين أن أسلوب الفيلم يتطلب أبعادا ونقصا غير عادى فى كل ما هو عادى . ففيه نتكلم قليلا . ولا نستطيع أن نسمح بأقل القليل من عدم الوضوح . فالجمل قصيرة جدا ومحددة جدا . ومن إجمالى هذه الجمل التى تقلق الممثلين وتمنعهم من « التمثيل » ، تتكون أجزاء الآلة الكبيرة ، الغير مفهومة التفاصيل فى بعض اللحظات أشعر بالحرج عندما أضطرهم إلى طاعة لا يرضونها لثقتهم فى شخص . تلك الثقة التى تنتزع ثقتى وتجعلنى أخشى ألا أكون أهلا للثقة .

مذكرات الجميلة والوحش :

المونتاج (التركيب) : فيما عدا بعض الحالات النادرة ، فإذا تابعتم فرس سباق ، فهو يجرى واقفا . وإذا مر عشرين مرة أمام آلة ثابتة موضوعة بزوايا مختلفة ، فإن عدوه يظهر ويتضاعف عشرات المرات . فى فيلم « الآباء القساة » تتحرك الآلة قليلا . ولكننى اغير الكثير من الزوايا . فى غرفة الملكة فى فيلم « النسر ذو الرأسين » حتى يمشى أديج فيليير دون توقف طولا وعرضا ، ويبتعد ويقتحم فترات صمت جان ماريا ، استخدمت كثيرا هذا النظام الذى لا يجد آليته النهائية إلا عند المونتاج . فالمونتاج هو الأسلوب . والمخرج الذى لا يقوم بالمونتاج بنفسه كمن يترجم بلغة أجنبية ، ولقد سبق أن قلت هذا .

حوار حول التصوير السينمائى :

التصوير السينمائى هى مهنة مونتاج . فالمونتاج هو أهم أعمال المخرج . إنه أسلوبه إنه طريقته فى الكتابة . أنها الطريقة التى بها نلصق المناظر بعضها إلى بعض مما يعطى التوافق . وأعتقد أنه يمكننا أن نتخيل طريقة داخلية مشابهة لهذه الطريقة الخارجية وأنه يمكننا أيضا أن نبحث فى التصوير السينمائى عن وسيلة للتعبير

مشابهة للمونتاج وهنا فإننى أبدو كمن يحاكم نفسه ، لأننى - وإلى حد ما - قد قمت بتصوير قطعة مع « الآباء القساة » ليس من خلال ثقب المفتاح ، ولكن بالتجوال تحت أنوف الممثلين ومع النظر إلى وجوههم عن قرب .

ولقد كانت زوايا التصوير تسمح لى بأن أرى من ناحية التصوير السينمائى قطعة مسرحية ، لا يستطيع المتفرج أن يراها على الاطلاق ، لأنه يقبع بعيدا فى مقعده . إننى أتخيل أننا نستطيع أن نتعمق فى هذه الأبحاث وأن نجد طريقة روحية ليست هى طريقة الكلام ، طريقة خفية ، لنضع الليل بالتفصيل فى وضح النهار ، بنفس طريقة مونتاج الفيلم .

سينما ، عين مفتوحة على العالم . دار نشر كلير فونتين :

الجمهور والقضاة : فى الماضى كان الفنان - يجد نفسه فى مواجهة الصمت ، فى الوقت الحالى يصدر عن هذا الصمت ضجيجا عظيما . وكل واحد يضع أنفه فى كل شىء أنه خطر أصحاب الموسوعات العلمية الذين يشتكون من أن من يقيمونهم ليسوا سوى بائعى الحلوى . ولهذا وضح ديدرو ذلك . إن ذلك شىء مضحك ، لأنهم هم الذين قتلوا الصفوة وطالبوا بحق التفكير نيابة عن الجميع وقد نتج عن ذلك فى سنة ١٩٥١ أنه حتى الحماقة صارت تفكر . الشىء الذى لم نكن قد رأيناه على الاطلاق . من المؤلف ، وتمثل أفضل من الفنانين . ولم يعد هناك جمهور . لم يعد هناك سوي قضاه وحشد فردى النزعة وغير قابل للتنويم المغناطيسى الجماعى ، الذى بدونه لا يكون هناك سببا لوجود أى عرض من العروض .

هذا التوتر ضد أى عمل يتوقف مع وصول الجمهور الحقيقى . الذى دفع : ويريد أن يستمتع بالعرض . إننى بهذا لا أتهم الجمهور ، ولكنها تلك الصفوة المزيفة التى وضعت نفسها بيننا وبين الجمهور . وهى لا تعيش إلا بالموضة ، وتقرر أن هذا العرض قد عفا عليه الزمن . وليس الأمر كذلك لقد عفا عليه الزمن ككل ما يرفض الطاعة لأحكام الحماقة .

وجه الاختلاف أنه ذلك الجمهور كان يخجل فى سنة ١٩٣٠ أما فى سنة ١٩٥١ فهو يحتقر . أنه هيئة القضاة بالمحكمة . ما الذى سيحدث لنا إذا لم يكن هناك محكمة استئناف الجمهور الحقيقى ، والخارج ، حيث لا تصل خلافاتنا الصغيرة إلا بعد حين . أ . ف [1] إذا أخذنا فى الاعتبار النجاح الكبير الذى أحرزته لدى الجمهور الحقيقى ،

(١) أندريه فرينو المحاور الرئيسى فى « حوار حول التصوير السينمائى » .

هل كنت قد توقعت عندما كنت تقتبس أسطورة « الجميلة والوحش » ، أن هناك طلبا مستتراً عليها ؟

ج . ك – لقد كنت أعلم ذلك ، خاصة وأن الاحتكاك الأول بالجمهور فى مهرجان « كان » كان قد اقترب من الكارثة . فتلك الصفوة الرهيبة من القضاة كانت قد اقتربت من الكارثة . فتلك الصفوة الرهيبة من القضاة كانت قد قدرت أن الفيلم سوف لن يستوعبه الأطفال وسيكون طفوليا بالنسبة للكبار . ولقد بدأ النجاح الساحق للفيلم بعد عقبة ذلك الحائط الذى يضعونه دائما فى طريقنا والذى كان قد أدى إلى تراجع مدير الإنتاج ، حتى أنه راح يرجونى أن أحذف واحدا من أفضل مشاهد الفيلم ، وبعد ثلاث سنوات راح يطلب إعادته .

أ . ف – ربما تكون هذه التجربة قد دفعتكم إلى الاعتقاد بأن الجمهور ينتظر مثل ذلك معكم . فلماذا إذن قد تغيرت منذ ذلك الحين ؟

ج . ك – ليس علينا أن نطيع الجمهور الذى يقول ما يريد ، ولكن علينا أن نرغم الجمهور على متابعتنا ، وإذا رفض ، فعلينا أن نستخدم كل : « المناظر » والنجوم ، والديكور ، وكل الوسائل الشعرية لجذب الأطفال وجعلهم يستسيغون العرض . وبعد ذلك يهضمونه . فإذا لم يستبعدوه فى الحال ، فإن السم المفيد يتسرب إلى الأعضاء . قليلا وقليلا ، تقل حدة مرض الحماقة ، وفى بعض الحالات .. النادرة يتم الشفاء . وعندى لذلك بعض الأمثلة .

واقع وحقيقة: فكرة الواقعية لا تتكون فى عقول قضاتنا إلا فى مجابهة عرض الشوارع والمبانى الشعبية وهكذا فقد أطلقوا لقب ينو – وليزم « الواقعية الجديدة » على الأفلام التى يستخدم فيها زملائنا الإيطاليون خيالا مشابها لخيال القصاصين العرب فبالنسبة لى ، وبدون أى وجه للغرابة فإن « الجميلة والوحش » و « النسر ذو الرأسين » و « أورفيوس » هى : أفلام واقعية بنفس درجة « الآباء القساة » وذلك لأن كل فيلم يكون بالضرورة واقعيا لأنه يظهر الاشياء بدلا من اقتراحها داخل أحد النصوص . فما نراه ، نراه . وهذا صحيح ، بنفس المعنى الذى أراده جوته لهذا اللفظ . جوته يضاهى هذه « الحقيقة » الذى يعبر بها الفنان عن نفسه ، وحتى التى يعبر بهـا عـن أكاذيبه ، « بالواقع » الذى لن يجلب سوى نسخة سطحية لنماذجه إننى أقترف خطأ عندما أحدثكم عن الواقعية ، فيجب أن أقول « حيوية » بدلا من ذلك ليس لأننا نحاول أن نقترب من حقيقة ليس لها وجود موضوعى ، ولكنها تخصنا من الناحية الذاتية : قوة

الفيلم فى « حيويته » . فنحن لا نحكى الأشياء ، ولكننا نظهرها ، فهى توجد إذن فى صورة وقائع . حتى إذا كانت تلك الوقائع قائمة على الخيال ، وعلى معالم يتعود الجمهور على مشاهدته .

وإذا ما ضعفت أرقامنا ، وأضحت مشكلتنا عويصة على الحل ، فإن الجمهور لن يجد فى الفيلم شيئا عظيما يظل يشاهد حادثة عظمى . بل سوف يلاحظ النواحى الفنية ، والاخراج ويرفض أن يصدقها . النواحى الفنية والاخراج يجب أن تختفى لصالح الحقيقة التى تخصنا والتى يجب أن تكون مقنعة للعين والاذن والروح .

حوار حول التصوير السينمائى :

أريد أن يجد الناس مناظرى واقعية . فاذا كنت أضايق الجميع على خشبة التصوير ، بوسائل الخداع فذلك لأننى أريد خيالا حقيقيا يسمح للجميع أن يحلموا معا نفس الحلم . إنه ليس حلم النائم . بل حلم المستيقظ للواقع الخيالى الأكثر حقيقة من الحقيقة . وسوف يتضح يوما ما أن هذه الواقعية كانت هى السمة المميزة لوقتنا هذا .

حديث إلى فرانسوا ريجيه باستيد :

طرق الشعر : أعتقد أن الميزة السينمائية الكبرى لفرنسا هى الشعر . فرنسا بلد يكره الشعر ، ولكنها بلد الشعراء . وهذه مفارقة كبيرة نستطيع أن نفهمها . فالشاعر ، فى الواقع ، لا يستطيع أن يعمل إلا فى ظل حالة من الكفاح ، ونوعا ما عندما يكون « معاصرا » وعندنا ، فإننا دائما ، « معاصرون » ومع ذلك هناك دائما إنتاج شعرى . عندما يعجبنى رسام ما ، يقولون لى : « نعم ، هـذا رائع جيدا ، ولكن ذلك ليس رسما . » وعندما يعجبنى فيلم ما ، يقولون لى : « نعم ، إنه رائع جدا ولكن السينما ليست كذلك . « وعندها كنت أتسائل عما يكون إذن . فيقولون « أنها شئ آخر » .

ولقد انتهى بى الأمر إلى اكتشاف أن هذا « الشئ الآخر » كان فى حد ذاته تعريفا جميلا جدا للشعر . لقد كان هذا الشىء الاخر « هو المهم . لأنه لا يجب أن نخلط بين ما هو شعرى وبين الشعر . ففى فرنسا ، يوجد شعر داخلى غامض يعبر عن نفسه ، وقد يكون ذلك – للأسف – بطريقة شعرية فى بعض الحالات . فالشىء الشعرى لا علاقة له بالشعر . ولكننى أعتقد أنه توجد فى فرنسا منابع رائعة للشعر .

لقد لاحظت ذلك عندما صنعت فيلما مثل « الجميلة والوحش » أو مثل « أورفيوس » ، أو حتى مثل العودة الخالدة ، مع جان ميلانوى .

والجمهور يعتقد ، إذا لم يكن الحوار شعريا ، إن ذلك ليس فيلما شعريا رغم أن الشاعر لا يجب أن يقلق من ناحية الشعر ، فالشعر يجب أن ينبع من تلقاء نفسه . والنص يجب أن يكون مباشرا وبسيطا . والشعر يجب أن يخرج من بين تنظيم المناظر . والمدهش أننا نخلط دائما بين نجار التابوت ومحضر الأرواح . فمن الواضح أنهما ليس نفس الشيء . فأنا أضع طاولة ، وليس على أن أقلق بما سيحدث فيما وسوف يضعون أيديهم على هذه الطاولة محاولين أن يجعلوها تتكلم . و تتكلم أو لا تتكلم . ولكنه من النادر جدا أن تكون نجاراً ومحضر أرواح فى نفس الوقت . وعند الشاعر ، يجب أن تكون هناك حالة من اللاوعى لا يستطيع معها كثرة التفكير ، بل يجب أن يعبر عن نفسه داخل نوع من التنويم المغناطيسى ، أو نوع من النوم .

ولكننى أثق كثيرا فى هذا اللفظ العصرى : الهروب . بل أثق فى الغزو فبدلا من الهروب عن طريق عمل ما ، فإننا نتعرض للغزو بذلك العمل . وكذلك عندما أقول : « ليس هناك شهيق ، بل زفير . » فأنا أريد أن أقول أن الشهيق يأتى من الخارج ، وليس هناك خارج . إنه ليله الذى يتكلم ، عن أشياء داخله ولكنك لا تعرفها . إذن فهناك زفير . لقد أخطأنا الألفاظ . الهروب ، ليس إلا مزحة (مزاح) . فالجميل هو أن يغزونا العمل ويسكننا ، ويقلقنا ، ويلازمنا ، ويضايقنا .

الجمهور لا يحب أن نغير قواعد اللعبة . ولكن ، ما هو الشاعر ؟ إنه انسان يغير كثيراً من قواعد اللعبة . إنه انسان دائم الاتيان بأشياء غير مرغوبة . وطريقتى كانت دائما فى اتيان الأشياء الغير مرغوبة . ليس عن عمد . ولكن إذا كنت حبيسا فى الريف ، أكتب مسرحية أو فيلما ، فإننى أكتشف – بعد فوات الأوان – إننى قد أتيت شيئا غير مرغوب فيه .. وسوف أكون جبانا إن أنا خبأت ذلك العمل داخل الأدراج ، بل أن أظهره . واتيان الأشياء الغير مرغوبة يجلب الكثير من المتاعب ، ولكن ذلك ليس له أية أهمية . فنحن أموات فى مواجهة العمل الذى كتبناه ، لأنه بعد كلمة « نهاية » فالذى كتب العمل يكون قد مات . ويصبح العمل يتيم المؤلف . والضربات التى يكيلونها لنا تصبح كمن يضرب قبرا .

وهذا هو ما يعطينى بعض الاحترام للأشياء التى كتبتها أو صورتها ، لأنه لا احترام عندى للفن . فذلك فى رأيى يعتبر فردى ، مثل نثر البذور ، ولا أتخيل أن هناك نباتا يدعى لنفسه الاحترام .

السينما عين مفتوحة على العالم :

أى فيلم ، حتى يمكن استغلاله ، يجب أن يبلغ الألفين وأربعمائة متر على الأقل للقياس ليس مناسبا . إنه أطول من أن يصبح متناسبا مع كونه قصة وأصغر من أن يتناسب مع كونه رواية . وهكذا ، أنه القياس ، ولابد أن تأخذه فى الاعتبار عندما كنت أعمل فى « الجميلة والوحش » كان هناك قلق عام وسط الفريق : من أننى سأكون قصيرا . ولقد أجبت عن ذلك بطرقى الخاصة ولكن الأرقام كانت تعارضنى ، بما لها من قوة فالفيلم يقصر . والوجوه تستطيل من القلق وأنا مستمر فى العمل بطريقتى . « الصعوبة فى أن أكون » .

إن طريقتى بسيطة ، إذ أبحث عن الشعر . بل يجب أن يأتى الشعر من تلقاء نفسه . إن مجرد ذكر اسمه همسا يخيفه ويفزعه . أنا أحاول أن أصنع طاولة . وعليكم بعد ذلك أن تأكلوا فوقها أو تحرقوها فى النار .

مذكرات الجميلة والوحش :

« دوام السر »

منذ أمد طويل ، كنت رأيت فى أحد الكتالوجات : شيئا صعب الاقتناء . وأنا أجهل الآن ما هو ذلك الشئ وأجهل اسمه ، ولكننى أحلم وأتمنى أن يكون موجودا . وأى عمل يجب أن يكون « شيئا صعب الاقتناء ، ويجب أن يدافع عن نفسه ضد الملامسة الدنيئة التى تقلل من جاذبيته وتشوهه . ويجب ألا يعرف أحد من أى طرف يمكن أن تتناوله ، وهذا ما يضايق النقاد ويضايقهم ويدفعهم إلى السباب ، ولكنه يحفظ للعمل طزاجته . فكلما قل من يفهمونه ، كلما قلت سرعة تفتح أزهاره ، وقلت سرعة ذبوله . وأى عمل يجب أن تكون له اتصالات ، ولو عن سوء قصد ، ويجب أن يخبئ ثروته وأن يعطيها قليلا قليلا وعلى المدى الطويل . فأى عمل لا تحتفظ بسرعة ، ويعطى نفسه بسرعة يتعرض بشرة للانطفاء ولا يترك سوى فرع ميت .

حوار حول التصوير السينمائى :

الغور فى أعماق النفس :

من المحتمل أن جهله مثل : اكتبوا عن روعة التصوير السينمائى (تأتى من أفلام) « دم شاعر » و « الجميلة والوحش » عند تخيلهم على مدى خمسة عشر عاما الواحد من الآخر وعندما نرى فيهما بداية للفضول الذى يدفعنا لفتح الأبواب المحرمة ، وللمشى فى الظلام ونحن نغنى حتى نتغلب على الخوف .

إلا أن فيلم « دم شاعر » ليس سوى غور فى أعماق النفس ، وهى طريقة استخدم فيها الحلم دون أن تنام ، شمعة غير جيدة غالبا ما تكون مطفأة بواسطة بعض الأنفاس ، تتجول فى ليل الجسد الانسانى . والأحداث تتوالى كما يحلو لها تحت رقابة ضعيفة لا نستطيع أن نعزوها إلى العقل . بل إلى نوع من النعاس الذى يساعد على توارد الذكريات المرة ، وارتباطها ، وإعادة تشكيلها حتى تأخذ شكلا مجسدا فى اللاوعى حتى تصبح بالنسبة لنا لغزاً محيراً .

وليس هناك أقل أمانة من فرنسا أثناء ممارستها لهذه الخاصية التى ليس سند من العقل أو الرموز والأمثلة . قليل من الفرنسيين يريدون حدثا فريداً دون أن يهتموا بمعرفة المصدر ، أو الهدف أو يضعونه تحت الدراسة . فهم يفضلون أن يضحكوا عليه ويعاملونه بالشتائم والسباب .

أما الرمز فهو آخر ما يلجأون إليه . فهو يعطيهم عمقا ومساحة . ويسمح لهم أيضا بتفسير اللا مفهوم وإعطائه معنى خفيا وهذا يعطيه جماله الذى قد لا يملكه ولكن لماذا ؟ هل تسخرون ؟ ممن تسخرون ؟ هل بالسلاح تقف فرنسا فى وجه الشكل الجديد الذى تأخذه أى روح متعاظمة عندما تبدو ، عكس ما هو متوقع ، لتسير نوعاً من الدهشة .

« الصعوبة فى أن تكون »

« هذه الأشياء التى كان لها معنى »

عندما قلت فى التليفزيون والإذاعة إن فيلمى « وصية أورفيوس » لن يكون لها ذيل أو رأس بل روح « كنت أمزح دون مزاح لأننى فى الواقع مندهش : ففى وقت ضحى فيه الرسامون بالموضوع من أجل فن الرسم والغوا فيه النموذج بحجة الرسم ، فإن المخرجين - المحاصرين بالمنتجين الذين يعتقدون أنهم يعرفون الجمهور وأن ذلك الجمهور لا يزال كالطفل الذى يريد أن نحكى له حكاية ما - كانوا يريدون « موضوعا » وسببا ، فى حين أن طريقة القول ، وإظهار الأشياء ، وملء الشاشة أهم ألف مرة مما نحكيه .

للأسف : فإن الجمهور (وجمهور الأفلام يحصى ولا يعد) لا يزال يشبه سيدة ، لا تحب الـ ، فتعلن أنها لا تستطيع أن تحب فان جوخ ، أو يشبه سيد عنده حساسية للورود فلا يستطيع أن يعلق على حائط بيته صحبة ورد فانتان - لاتور أو رينوار .

ولكن الساعة قد حانت لتحطيم تلك المحرمات المضحكة ولتعليم جمهور السينما بنفس طريقة جمهور عروض الرسم . وإلا فإن شباب الوسط السينمائى لن يصير أبدا يافعا وسوف يظل مطيعا للعادات السيئة للمنتجين والموزعين ومديرى صالات العرض .

إنه لمن المضحك القول أن السينما ليس لها علاقة بالندرة . أن ذلك يعنى رفض دورها كواحدة من عرائس الشعر والأدب . مع أن عرائس الشعر والأدب يجب أن تمثل فى وضع الانتظار ، فهن ينتظرن من الجمال . الذى يبدو لأول وهلة محيرا وقبيحا – أن ينفذ ببطء إلى العقول . وللأسف فإن المبالغ الغير معقولة التى تتطلبها السينما تضطره إلى الانحناء أمام (صنم) الفورية .

وهذا الصنم المرعب ، وتلك العقيدة الممقوتة هما ما يجب أن نقضى عليه . ولن نتمكن من ذلك منذ الوهلة الأولى . ولكنى سأكون فخورا إذا ساهمت جهودى ببعض الشىء فى ذلك الاتجاه ، وإذا جاء اليوم الذى يجد الشباب إننى قد تمكنت من إخراج أحد الأفلام كما يصدر الشاعر كتابا عن الشعر ، دون أن يكون عبداً لسطوة المبدأ الأمريكى « أحسن المبيعات » وعلى قدر ما أحترم الدائرة المفتوحة لباسكال ، حتى يمكن للصدفة أن تدخل ، عن طريق المفاجأة ، على قدر ما أمقت الدائرة المغلقة لعالم مناقض بالتطور العلمى الذى يمثل الطريقة الفظيعة التى تريد أن تفهم كل ما يتعلق بالشعب الفرنسى . لماذا ؟

ولكن كل ما يمكن سرده ، وكل مما يمكن إثباته يكون شيئا رخيصا مبتذلا ويجب أن يتقبل الناس حقيقة أنهم يعيشون على كوكب غير مفهوم ، حيث يمشون ورؤسهم إلى أسفل بالنسبة للسكان الأصليين للجهة الأخرى من ذلك الكوكب ، وأن اللانهاية والخلود والفضاء – الزمنى والتخيلات الأخرى المماثلة ستظل دائما غير مفهومة بالنسبة لذكائنا المحدود بأبعاده الثلاثة ، حتى إذا انتزع الانسان الأرضى المسكين نفسه من على الأرض التى سيظل مرتبطا بها بحبل سرى وذهب ليزور القمر الذى هو فى النهاية أرض قد يمته ميتة ولا يبعد عنا أكثر مما تبعده مناطق أنيير أو غابة كولومب .

أنه من غير المشكوك فيه أن معظم من يرون فيلمى سيقولون أنه تافه وأننا لا نستطيع أن نفهم منه شيئا . وهم لم يكونوا خاطئين فى ذلك ، لأنه قد يحدث لى ألا أفهم شيئا أنا أيضا ، وأن أصبح على وشك التخلى عن كل شئ وتقديم اعتذارى لمن صدقونى . ولكن الخبرة علمتنى ألا اتخلى – لأى سبب من الأسباب عن الأشياء التى كان لها معنى والتى قد تبدو أنها فقدته . فأظل أبحث حتى أهزم ضعفى وأكتسب ثقة بنفسى فى مواجهة الاخرين ، إذا ما كنت أحبهم وأحترمهم باختصار فأننى أثق فى

ذلك « الآخر » ، في ذلك الأجنبى الذى نعيره نحن بعد عدة دقائق من خلق العمل الجديد .

السؤال الأول الذى يطرحه الصحفيون الفرنسيون ذلك السؤال الفرنسى الشهير : « ماهو التاريخ ؟ » فإذا ما أجبت بصراحة : « ليس هناك شيء كهذا » فأنهم ينظرون إلى بنفس القلق الذى ننظر به إلى أحد المجانين رغم أن ذلك هو الصواب . « ليس هناك شيء كهذا » أنا أغتنم واقعية الأماكن والأشخاص والأفعال والأقوال والموسيقى كى أصنع قالبا للتجديد الفكرى . ويمكن أن أقول ، كى أبنى قصرا لا يمكن بدونه أن نتخيل شبحا فاذا كان القصر – فى حد ذاته – شبحا ، فإن الشبح سوف يفقد قدرته على الظهور والافزاع .

" جريمة لومونو " ٢٥ يوليو ١٩٥٩

زفاف الواقع وعدم الادراك :

هل تفهم أنت ؟ كان راؤول ليفى يقول إن أحدا لن يفهم شيئا من فيلمى ! ولكن هل تفهم أنت شيئا ؟ قصة القمر هذه ، إننى أقرأ عنها منذ عشر سنوات فى مجلات الأطفال .

فمن ذا الذى سيندهش لها : وكان يقول لى أن أحداً لن يفهم . سيبحثون عن رموز .. بالتأكيد ، فإن فيلمى مليئ بالرموز ، إذا شئت ، ولكن نظراً لأننى لا أعرف ذلك ، فإنهم لم يعودوا رموزاً . رموز لأى شئ ؟ فالناس سوف ترى ما تراه . فعلى سبيل المثال ، لو أن هناك طلباً عجيباً جدا ، فإن الناس سوف يشعرون بالرغبة فى الضحك ، ولكنهم لن يجرؤوا ، وسوف يحكون رؤوسهم لمعرفة ماذا يعنيه ذلك الرمز ، وسوف ألتفت إلى القالب وأقول : « ياله من كلب مضحك . » ونظراً لأننى قد ابتسمت ، فأننا لا نضحك ؟ فأنا أمقت الزينات والمهرجانات والرموز وكل تلك الألواح القديمة التى يتعلق بها الجمهور حتى لا يسقط من راحته اليومية فى محيط الأشياء التى تضايقه والتى يتجنبها خوفا من الغرق . فليس هناك أجمل من الغرق ، من عدم الطاعة للقواعد الميتة ، من الاصطدام ، من الأخطاء إذا كان الانسان قويا بما فيه الكفاية كى يطهرها ويجعلها مثالية . فالخطأ يتوقف عن كونه خطأ إذا حوله المخطئ لما يسميه بودلير « التعبير الجديد للجمال » .

لقد عملت ثلاثين عاما من أجل انجاز هذا الفيلم ، حيث كنت أنظم الأحداث كما نظم الكلمات لكى نبنى قصيدة . إنه – إلى حد ما – تحويل الكلمة إلى حدث فهنا ، يكون الكلام عديم الأهمية مما يعذر به فقط هو الحدث . فأنا لا أحكى شيئا .

وأنا أترك الأحداث تسير على الطريق التى تريده ولكن بدلا من أن أفقد التحكم كلية ، كما يحدث فى الحلم ، فإنى أحتفل بزفاف الواقع وعدم الادراك ، الذين يلدان للعالم ذلك الوحش الفظيع واللذيذ الذى نسميه « الشعر » .

ولكننا نرتكب ذلك الخطأ : خلط ذلك الوحش بدلالته ، وبظله ، وبالشاعرية وهى بعيدة عن الشعر كبعد السخرية المتكلفة عن السيده دى لافايت .

" الخطابات الفرنسية " ٨ أكتوبر ١٩٥٩

الشىء الواضح الوحيد، أن الفيلم ، بما يقدمه من وسائل التغلب على الزمان وحدوده الضيقة ، كان هو اللسان الوحيد النظيف الذى يضع ليلى وضح النهار ، فوق طاولة مغمورة بالضياء . وهذا الشعور لم يكن محصورا فى شخصى وحدى فقط .

ولست أجهل أننى أطلب مجهودا ضخما من الجمهور ، وأنه سيكون من المثير للسخرية أن أزعم أن المتفرجين سوف يبذلون العناء فى فك عقد مالم أقم أنا نفسى بفكه . ولكن يحدث أن نترك أنفسنا نطير فى فضاء خيالى (هو فضاء الأحلام على سبيل المثال) ، وأعتقد أن أى عمل يمكن أن يشغل الفكر دون أن يكون مفهوما ، وأن نتعلق به دون أن نعطى الدليل على ذلك .

" فنون ١٠ فبراير ٩٦٠ "

وثيقة وصية " أورفيوس "

الشاعر فى مواجهة أمام قضاته :

ديكورالاستوديو: باب وبضع درجات سلم موضوعة فى الفراغ وسيجيست يخرجا من الفناء الضيق فى سيفر – بييه . ثم يجدهم ينزلون درجات السلم المنصوبة فى الفراغ ثم يعبرا الباب المفتوح كما لو كان فى آخر أحد الدهاليز .

ثم يتقدم الشاعر وحده ناحية إحدى الطاولات ثم نسمع صوتا رعدياً لجهاز يخترق حاجز الصوت . وفى الحال ، وبطريقة مباشرة ، تظهر أوراق كثيرة على الطاولة ، وخلف تلك الطاولة ، جنبا إلى جنب ، تجلس أميرة اورفى وهيرتيبيز ، وكلاهما ببساطة يرتديان ملابس سوداء مثل قضاة الفيلم .

عندما تتوقف آلة التصوير من التقدم ناحيتها ، يتجهان إلى الشاعر . سيجيست ، منذ ظهور القضاة ، يجلس بعيدا فوق أحد المقاعد بالقرب من درجات السلم .

الشاعر : (الذى يتعرف عليهما) غير معقول !

الأميرة : ما هو الغير معقول ؟

الشاعر : أقدم كل أسفى . ولكن لابد أننى قد خدعت بهذا الشبه العظيم ... فماذا تفعلان هنا ؟

الأميرة : إنه أنا التى يسأل (تفحص بعض الأوراق .) نحن لجنة تحقيق محكمة وعليك أن تجيب أمامهـا عن بعض أفعالك وهذه المحكمة ترغب فى معرفة إذا ما كنت ستدفع بأنك مذنب أو غير مذنب .

إلى هيريبتيز : هل يمكنك أن تقرأ وجها الاتهام .

هيريبتيز : (يقرا واقفا) أولا أنت متهم بالسذاجة ، أعنى الاعتداء على العدالة لكونك قادرا ومتهمـا بكل الجرائم بدلا من واحدة فقط ، وعليه فإنك معرض للوقوع تحت طائلة عقاب حدود قانوننا .

ثانيا أنت متـهم بالرغبة المستمـرة فى الدخول عن طريق التزوير إلى عالم ليس عالمك . فبماذا ترفع مذنب أو غير مذنب ؟

الشاعر : أنا مذنب فـى الحالة الأولى والثانيـة . وأعتـرف باننى محـاصر بتهـديد الاخطاء التى لم ارتكبها ، وأعـترف أردت مرارا القـفز فـوق الحائط الرابع الغـامض الذى يخط فـوقه الـبشـر حبـهم وأحلامهم .

الأميرة : ولماذا ؟

الشاعر : ربما لأننى مـتعب من العـالم الذى أعيش فـيه ولأننى أفـزع من العادات . وأيضا للعـصيان الذى تمنعه الجرأة فى مـواجهة النظم ولروح الخلق التى تعـد أعلى أشـكال روح المعـارضة الخـاصـة بالجنس البشرى .

الأميرة وهيريبتيز يتبادلا نظرة طويلة

الأميرة : إذا لم أكن مخطئة ، وأنت تجعل من العصيان شيئا مقدسا .

الشاعر : وبدونه ماذا سيفعل الأطفال ، والفنانون والأبطال ؟

هيريبتيز : لن يعتمدا سوى على الحظ الحسن .

الأميرة : نحن لسنا هنا لمشاهدة مبارزات كلامية .
ضع هذه الزهرة فوق الطاولة .
يضع الشاعر الزهرة فوق الطاولة حيث تختفى
الأميرة : من أين حصلت على هذه الزهرة ؟
الشاعر : لقد أعطيتها سيجيست
هيريبتيز : سيجيست إذا لم أكن مطمئنا فإن ذلك هو اسم أحد المعابد فى سيسيليا ؟
الشاعر : أنه أيضا اسم الشاعر الشاب فى فيلمى ، أورفيوس وكان من قبل هو اسم ملائكة قصيدتى « الملاك هيريبتيز » .
تبادل طويل للنظرات بين الأميرة وهيريبتيز
الأميرة : ماذا تعنى بقولك فيلم ؟
الشاعر : الفيلم هو نبع متجمد للفكر . والفيلم يحيى الأعمال الميتة . والفيلم يعطى مظهر الواقعية لما هو لا واقعى .
الأميرة : وماذا تعنى باللا واقعى ؟
الشاعر : هو الذى يتخطى قدراتنا المحدودة .
هيريبتيز : معنى ذلك أنه يوجد لديكم أفراد تشبه الكسيح النائم ، بدون الذراعين والساقين ولكنه يحلم بأنه يحرك ذراعيه فى الهواء ويجرى
الشاعر : أنت تعطى هنا تعريفاً ممتازا للشاعر .
الأميرة : ماذا تعنى بقولك شاعر ؟
الشاعر : الشاعر ، عندما يؤلف قصائده ، يستخدم لغة ليست بالحية وليس بالميتة أنه يتكلم بها ، لقليل من الناس ويسمعها القليل من الناس
الأميرة : ولماذا يتكلم هؤلاء الناس بتلك اللغة ؟
الشاعر : حتى يقابلوا مواطنيهم فى عالم كثيرا ما يمارس فيه لدى العميان سيجيست الشاعر الذى يتضمن اظهار الروح عارية من كل شيء

هيربيتيز : (يشير إلى سيجيست بالاقتراب)
سيجيست : حاضر
الأميرة : من أنت ؟
سيجيست : ابن هذا الرجل بالتبنى واسمى الحقيقى هو ادوارد أنا رسام .
الأميرة : وهو كشاعر يطلق عليك اسم سيجيست .
هيربيتيز : وهل اسم سيجيست هو لقبك ؟
الشاعر : إنه اسم مستعار فى حقيقة الأمر .
هيربيتيز : لغتك الفرنسية دقيقة جدا .
الأميرة : (تشعل سيجارة بينما هوبيتز يراقبها مازحاً)
من الذى أعطاك الحق بالتعرض لذلك الرجل واعطاءه هذه الزهرة .
سيجيست : هى الزهرة كانت ميتة . ولقد تلقيت الأمر باعطائها له حتى يعيدها إلى الحياة .
الأميرة : هل تستطيع أن تأتينى بدليل على قدرتك ؟
هيربيتيز : ولا تعتقد أن يكفيك أن تختفى حتى تقنعنا .
الشاعر : الاختفاء مع ذلك ليس شيئا مريحا .
هيربيتيز : ليس أكثر من الظاهرة التى تضطر الانسان الذى يحب أن يتلاشى فى مواجهة الشىء الذى يحب .
الأميرة : (وهى تقرع الطاولة) لقد فقدتم عقولكم !
هيربيتيز : أسف . يحدث لى أيضا أن أبتعد بخيالى كثيرا .
الأميرة : أنصحك ألا تمزح بسذاجة وغباء مع الأشياء التى قد تجعل للناس يغترون بما يقدمون عليه من أعمال .
هيربيتيز : ليس هناك حتى الآن ما تخشاه من هذه الناحية . (ينظر ناحية سيجيست) ، لغير طلبنا أن تأتينا دليلا على قدراتك .
سيجيست : (مشيرا إلى الشاعر) اننى أشارك هذا الرجل رأيه عندما يقول إن كل ما يمكن إثباته هو شىء سوقى مبتذل ولذا فعليكم ، للأسف أن تثقوا فى ما أقول .

الأميرة : (ببرود) اتجرؤ على اعطائى النصائح والدروس ؟
إنها ستكون كارثة
(تستدير ناحية الشاعر) سيدى !
والشاعر الذى كان ينظر إلى هيربيتيز يدير عينيه ناحية الأميرة .

الشاعر : إننى أنصت إليكى

الأميرة : هل أنت الذى كتبت :
هذا الجسد الذى يضمنا لا يعرف أجسادنا والذى يسكننا هو نفسه مسكون وهذه الأجساد الواحد داخل الآخر كلها أجساد الخلود .

الشاعر : أعترف اننى قد كتبتها .

الأميرة : وعمن أخذت هذه الأشياء ؟

الشاعر : ما هى هذه الأشياء

الأميرة : الاشياء التى تقولها بهذه اللغة التى ليست حية وليست ميتة .

الشاعر : لم آخذها من أحد .

الأميرة : (بعنف) أنت تكذب !

الشاعر : أنا أوافقك إذا كنت تقبلين مثلى إننا خدم لقوة مجهولة تسكننا ، وتحركنا وتملى علينا هذه اللغة .

هيربيتيز : (وهو يميل ناحية الأميرة) ليس من المستحيل أن يكون معتوها .

الأميرة : (بضيق) ادخل الشاهد .
ويظهر ببطء أمام الطاولة ، الاستاذ فى بيجامته .

الاستاذ : (نظرا لأنه استيقظ فجاة) أين أنا ؟

هيربيتيز : استاذ ، هذه عبارة لا تليق برجل علم . إنها عبارة امرأة جميلة تتظاهر بعدم الراحة وبأنها قد عادت إلى نفسها .

الاستاذ : لقد كنت فى السرير . . كنت نائما . . .

الأميرة : أنت لا تزال فى السرير ، يا استاذ ، ولا تزال نائما . ولكنك لا تحلم وهذا هو الفرق . فأنت تحتل واحدا من خفايا الزمن ،

الذى جعلته موضوعا لأبحاثك . أبحاثك التى تضفى شرفا على ذكـائك ، ولكن نظامنا لا يوافق عليـهـا . ولسـوف تستـيـقظ ولسوف تتذكرنا كما لو كنا أضغاث أحلام .

(ثم اشارت إلى الشاعر) هل تعرف ذلك الرجل ؟

يضع الاستاذ نظارته وينظر إلى الشاعر ويتردد

يا أستاذ : ذاكرتك ليست على ما يرام . صحيح

الشـــاعـــر : انك تعتذر بالنجوم ولكن ألم تسلبنى حديـثا من أدواتى الشبيهة بأدوات لويس الخامس عشر .

وماذا تفعل هنا ؟

الاســـتـــاذ : (فى ضيق) هنا ، أيها السادة ، أكـرر لكم ، إنه أنا الذى يأمر .

الأمـــيـــرة : ولذا فإنى أدعـوكم مشكورين للالتزام بالصـمت وللاجابة على أسئلتى فقط (ثـم تتوجه إلى الاستاذ) تحت أيـة ظروف قـابلت ذلك الرجل ؟

إن ذلك بسيط جدا . . .

الاســـتـــاذ : (وهو يبتسم) إذا أردنا ذلك . . .

الشـــاعـــر : صمت

هيـــريـــتـــيـــز : أجب

الأمـــيـــرة : لقد كنت أحـاول جاهدا إتمام الاكتشاف الهـام لواحدة من طرق

الاســـتـــاذ : البحث ، ولقد كان من المحتمل أن يختفى اكتشافى باختفائى إذا لم يكن ذلك الرجل ، الذى يتمتع بقوة لا أدرى مـاهيتها والتى لابد أن لها مصدرا موغـلا فى القدم والزمان ، قد ترك عالمنا ، ولم يكن قد جاب العصور ، حتى ضاع فيها ، وإذا لم يكن قد أعادنى من مستقبلى إلى حاضرى ، وذاك هو دليل نجاحى الذى جاء متأخرا .

ولقد أقـمت تجاربى عليـه وسأضيف أنه ، خـوفا من أن أفـقد تقدير زمـلائى بالمعهد ، ألقيت بـاكتشافى من النافـذة إلى النهر الذى يجرى أمام بيتى .

الأميرة : هل نجحت إذن فى ذلك التحدى الذى يعيد الرجل إلى عصره بعد أن يكون قد ضاع فى الزمان .

الاستاذ : بالضبط . لقد أخرجته من المأزق الذى أوقعته فيه محاولاته الخطيرة .

الشاعر : لقد أخرجتنى من مأزق لتوقعنى فى آخر يا أستاذ - لأننى لا أسمى ذلك حياة ، ذلك النوع من الغموض الذى أعيش فيه منذ أن غادرت معملك .

الاستاذ : وأنا حزين لذلك . فمن المحتمل ، مع الأسف أن لا يكون .. اكتشافى قد بلغ درجة الكمال . ولـذا فإننى سعيد للتخلص منه .

هيربيتيز : وعلى أى صورة من الصور ، كان ذلك الاكتشاف ؟

الأستاذ : صندوق من الطلقات ، يقذف المسحوق بأسرع من الضوء ، وذاك هو الصندوق الذى ألقيته فى النهر .

هيربيتيز : فلتأمل ألا يحدث من جراء ذلك أية تحولات مؤلمة . على كل حال ، لقد كان ذلك هو عين الصواب .

الأميرة : عندما نخل فى تكبر بالقواعد (حتى ولو كانت سيئة) المتبعةفى العالم، فإن البشر قد يتلفون تسلسلا وتعاقبا ليوهموا أنفسهم باحراز التقدم » .

الأستاذ : سيدتى ! أنت هنا تدينين العلم بأكمله

هيربيتيز : تدين ما تسميه أنت علما . ذلك الذى لا يمثل أهمية تذكر بالنسبة للبشر .

(الأميرة تضرب الطاولة وتنظر بحده ناحية هيربيتيز)

الأميرة : مرة أخرى ، أرجوكم . . .

هيربيتيز : إنى أعتذر

الأميرة : (إلى الاستاذ) ماذا تستطيع أن تقول إذا ما عليك أن تدافع عن هذا الرجل ؟

الأستاذ : أقول أنا شاعر ، أعنى إنه ضرورى ، رغم أننى لا أدرى لأى شئ ؟

الشاعر : من أين لك كل هذا ، يا أستاذ ؟ هل أنت منجم ؟

الأستاذ : ياللشيطان ، خذ حذرك ! فلا زلنا نحرقهم حتى الآن . . . والعلماء ليسوا دائما محدودى المعرفة كما يدعوه بعض الفنانين

هيربيتيز : هل أستطيع ، ياسيدتى ، أن أسألكم بدورى ؟

الأميرة : سوف أرى أن أكتب ساجيتك .

الأستاذ : إنها ببساطة حب معرفة لدى رجل العلم . كم الساعة الان ؟

هيربيتيز : لا توجد يا أستاذ . لا يوجد شئ واصل نومك فانت حر .

الأستاذ : (شبه تائه) شكرا . أننى أحس . . كمن يجد صعوبة فى كل شيء . . نوع من التعب . . على ما يبدو . . .

هيربيتيز : فلتنم . حاول أن تنام يا استاذ .

الأستاذ : شكرا . . . ياسيدتى . . . أقدم لكى كل احتراماتى . . (يخلع نظاراته وبصوت بعيد) إننى أنام . ثم يختفى فى بطء .

الأميرة : إننى لا أجهل أن التحولات فى مجرى حياتكم تشبه نوعا من التيه المختلف تماما عن ما فى حجرى حياتنا ، رغم أن هناك اختلاط وتداخل ورغم أنه الحل كان من الممكن لك باكتشاف الشخص الوحيد القادر على تصحيح أخطاءك وعصيانك للنظم الأرضية هذا العمل لا يتأتى بلهو المجهول ، ولكن بنوع من التسامح العظيم الذى قد يحدث لك ياسيدتى أن تسيئ استعماله وأن تعتقده يوما من الأيام : وإذا كنت هنا أتخطى صلاحياتى، فإن ذلك لأننى أصمم على أن أحذرك قبل أن تضطلع على دليلك لمعرفة حدود ما به من حقوق وواجبات .

الشاعر : أجد صعوبة فى فهم ماتقولينه .

هيربيتيز : نحن لا نطلب إليك أن تفهم

الأميرة : لا تلعب دور بلهاء القرية فإنه يبدو لى أنك تفهم تماما ولكنك تفضل أن تلعب دوراً الأحمق على أن تعاقب .

الشاعر : ولكن ياسيدتى . . .

هيريبستيز : عليك أن تهيئ نفسك بالانسانية الكبيرة التى تتملق بها المحكمة تجاهك .

الأميرة : (تشير إلى سيجيست) اقترب (سيجيست يتردد) نعم . . . أنت . . . سيجيست يقترب من الطاولة .

الأميرة : أنت متأكد من أنك لم تأخذ طريقة زعمك لمزج تلك الشخصيات التى تمزقك وتضايقك لكونك اثنين الم تحاول تكوين أكثر من واحدة لخدمة نزوات ذلك الرجل ، المزدوج ، والدك الحقيقى ووالدك سيجيست - سيدتى ، لابد أنك تعلمين بالاعداد اللانهائية الرهيبة من الأحكام والنظم وأن ذلك يضع غالبا من فهم أى الأشخاص يجب أن يطيع وأيها يجب أن تطاع الأميرة وهيريبستيز ينحنيان أحدهما باتجاه الآخر ويتحدثا بصوت منخفض .

الأميرة : (للشاعر) أتعتقد أنك تريد إضافة أى شىء إلى دفاعك ؟

الشاعر : أريد أن أقول أنه إذا كتبت استحق عقابا ، فانه ليس هناك أقسى وأشد من ذلك الذى يضطرنى إلى الحياة نصف واع ، أو كما تقولون : بين حكمى أو كما يفعل المخرج السينمائى : « بلون زائف » وأنا على استعداد أن أدفع غالبا كى تطأ قدمى أرض الواقع وكى لا أفقد نفسى فى متاهات ذلك العالم العجيب .

الأميرة : إن ذلك ليس من اختصاصنا . والمحكمة ستراعى ذلك (ثم تجمع الأوراق من فوق الطاولة وتقف) حكمت اللجنة القضائية عليكى بالحياة . . .

(ثم تختفى الأميرة)

هيريبستيز : الحد الأدنى خاصة فى مثل سنك (ثم يخرج من خلف ظهره الزهرة التى كان يخفيها فى يده اليمنى .) ها هى زهرتك .

الشاعر : (بصوت خفيض) هيريبتيز

هيريتيز : (يضع اصبعه فوق شفتيه) - اشى) . .
الشاعر : (بصوته - الحقيقى) الأميرة ؟
هيريتيز : أنت تعلم جيدا أنها كانت قد زعمت ، بحبها لما هو قابل للموت عصيان قوانين الزمان والانسان .
الشاعر : « وأورفيوس »
هيريتيز : حياته كانت سراب . رأسه المقدسة ماتت وايربديس ألقيت فى النار كما قالها صوت انسانى عظيم : لا يجب أن نبصق ضد الرياح خذ الزهرة .
الشاعر : لا أجرؤ على اخذها
هيريتيز : إنها ليست المرة الأولى ولا الأخيرة التى أنتزع منك هذه الزهرة، ثم أعيدها إليك .
الشاعر : اننى أحذر شجاعة ذلك العمل وإننى قد أعرضكم للادانة هى وأنت .
هيريتيز : لا يمكن أن تحكم علينا بأبشع من ذلك .
الشاعر : بماذا « حكم عليكم » .
هيريتيز : (بحزن ، وببطء) بأن نحاكم الآخرين بأن نكون قضاه . ثم يختفى ببطء

(نشر دى روشيه)

عن جان كوكتو
آراء نقدية واعترافات
أندريه بازان

عن المسرح المتحول بفعل السحر الأبيض والأسود إلى السينما

كوكتو ، الذى كان قد فكر فيما قبل الحرب فى اقتباس يبدل المسرحية بصورة كبيرة ، اختار فى نهاية الأمر حلاً متناقضاً : فلم يغير شيئا فى النص « ولم يغير تقريبا فى ديكور المسرحية أعنى الفيلم ، يدور عمليا فى ثلاثة فصول : « عربة النقل » ، « شقة مادلين » « عربة النقل » ولن يخرج أبدا عن هذا الاطار . حتى أن حجرة المسرح قد أخذت أبعاد شقة صغيرة . ولكن هناك حذر من الخروج منها ، حتى إذا خرجت الشخصيات . وعندما يخرج سكان عربة النقل ليعبروا باريس عند زيارة مادلين . فاننا سنجدهم فوق عتبة الشقة . والعالم الخارجى – الشارع – لم يرد سوى مرة واحدة عن طريق صوت سيطرة الاطفاء . حتى هذا الصوت نفسه يمكن أن يكون مسرحيا . إن ما يجب الآن أن نشرحه ، هو لماذا ، رغم إن كوكتو أخذ على ما يبدو الجانب الأمثل سينمائياً ، فإنه قد جعل من « الآباء القساة » واحدا من انقى قطع السينما فى العشر سنوات الأخيرة .

فلنأخذ أولا جانب الظروف . فالعمل قد خدمته ظروف غير عادية . فيما عدا واحدة تقريبا جوزيت داى ، فاننا نستطيع القول « أن كل منظر من هذا الفيلم كان قد أُعد ، فوق المسرح ، أكثر من ألف مرة فوصل الممثلين إلى درجة – أن أصبح العقود علَى الدور يجعله لديهم كصبية ثانية فكنا نحس أنهم قادرون على البكاء بدموع حقيقية أمام الكاميرا عشرة مرات إذا لزم الأمر ، لكى يؤدوا بالطريقة الصحيحة فقرة واحدة . لقد كانوا يتقدمون فى التعبير عن مشاعرهم وعن عالمهم بنفس السهولة والأمان التى يحس بها المرء عندما يركب المترو . وإذا اضعنا ما كان كوكتو يحب أن يردده من أن ما بين الصدفة ومعايشة الدور ، كان كل واحد منهم يجد نفسه كما هو فى الحياة (إلى هذه الدرجة كانت المشاهد تطول فى بعض الأحيان بين الكواليس ومن هنا نفهم التوافق الرائع فى الأداء ، فمن النادر جدا فى السينما أن يكون الأداء مفروضا بواسطة الأسلوب فى « الآباء القساة » ، ورغم تعدد واختلاف طبيعة المواهب ، فإن كل الممثلين يؤدون فى توافق تام .

أعتقد أيضا أن هذه المئات من مرات التكرار المسرحي هي التي سمحت لكوكتو أن يكسب عن جدارة ذلك الرهان في الاخراج السينمائي . فبعد العديد من المرات أمام الجمهور ، كانت المسرحية تصل إلى ذروة الاتقان الدرامي . وكوكتو كان لا يعرف كل التفاصيل كما تعرف يد الأعمى تفاصيل الشيء المألوف . ففي كل لحظة ، وفي كل كلمة وفي كل حركة ، كان كوكتو يستطيع أن يضيف نظرة أو احساس من نظرات أو أحاسيس متفرج ولم يكن يجهل شيئا من أمور ذلك الاستقطاع (الديكوباج) الفرضي والخيالي الذي هو ثمرة من ثمار اليقظة والحس . وإذا كنت أستفيض في شرح الظروف التي سبقت إخراج الفيلم فاقلب ذلك بالتأكيد بهدف الاقلال من فضل كوكتو .، ولكن كي أوضح ، كما فعل هذا هو نفسه الصفات الخاصة لذلك النجاح وحتى لا يميل إلى الاعتقاد بأن ذلك العمل سهل التكرار .

ومع ذلك يجب أن أشير إلى سر الفيلم ، إلى ذلك السحر الأبيض والأسود ، الذى حوّل دون أن يغير الظواهر ، هذا العمل المسرحي إلى عمل سينمائي بحت .

وكان كوكتو قد أشار إلى ذلك السر قائلا أنه كان قد فكر في عمل فيلم ١٦ مم ، أي أنه يحرك الكاميرا بنفس الخفة والحرية التي يحرك بها الكاميرا المحمولة في اليد ؟ ولا أعتقد أن هــذه الرغبــة ، التي ترشدنـا مـع ذلك على طريقــة الاستقطاع الفني (الديكوباج) ، توضح الأسباب الرئيسية للسعادة التي نشعر بها لمشاهدة الفيلم . والشيئ الحقيقي هو أن « الآباء القساة » سيظل محفورا في تاريخ الديكوباج . وبالرغم من العدد المرتفع للمناظر والحرية المذهلة في التصوير والزوايا ، نشعر وكأن مشاهد كاملة لا تحتوى إلا على منظر واحد نتيجة الوصلات التي تمر دون حتى أن نلاحظها . وليس ذلك راجعا فقد إلى الثقة الغير عادية في اليد ، فالاحساس متميز بالاستمرارية المتقنة التي تربط المناظر لا تقوم كلها فقط على مرونة قوانين المونتاج .. إن لذلك سببا نفسي وجمالي في نفس الوقت ونستطيع أن نفسر ذلك كالاتي : مهما كان موقف الكاميرا من الحدث . فإن ذلك الموقف لا يتوقف من كونه موقف الشاهد أو المتفرج .

وكاميرا « الآباء القساة » تتضاد مع الكاميرا اللا شخصية في الفيلم الأمريكي « سيده في البحيرة » في كل فيلم في الواقع يعاملنا المخرج أحيانا كمتفرج وأحيانا كواحد من شخصيات الرواية ويطلب إلينا أن ننظر أحيانا وأن نشترك أحيانا ولكن اليس أحد الصفات الأساسية للمسرح هو بالضبط أننا لا نستطيع أن نكون شيئا آخر سوى متفرجين ؟ فليس معنى أن يصحبنا كوكتو بحرية بين شخصياته ليعطينا في

بعض الأحيان المناظر الغير متوقعة أنه لا يقدم مسرحا فهذه الحرية ، التى تستطيع وحدها أن تعطيه السينما لم يكن يستخدمها إلا فى تعميق وتأكيد موقفنا كمتفرجين .

فليس هذا المسرح المميز على « الشاشة » ، منظرا واحدا يسمح لنا فيه بأن نترك موقفنا كشهود . فمن البداية وحتى النهاية ، نحن مقضى علينا ، فى عجز وفى فضول أن ننظر ، وكوكتو يعامل الكاميرا كما لو كانت ثقب مفتاح الباب حيث يراقب الحركة كالممثلين وعلينا أن نشاطره تلك المراقبة .

ومن هنا تأتى الجاذبية الغريبة للعرض حيث يبدو دائما الحدث العادى خيرا متمتعا بشىء من اللا مألوف الفجائى فى المسرح ، لم نكن سوى متفرجين : وبالسينما حولنا كوكتو إلى (متخصصين) .

ولكن هذا الاختيار الجمالى لا يكفى لشرح تلك الثقة التامة فى اختيار المناظر فإذا كانت الجرأة فى تلك المناظر تبدو لنا طبيعية ، فإن ذلك راجع إلى المعرفة الدقيقة بردود أفعالنا كمتفرجين ، كمتفرجين مثاليين ، يتمتعون بالحرية والفضول وأستطيع أنه أعطى الكثير من الأمثلة على ذلك ، كما أستطيع أن أصنف أن كوكتو قد عرف كيف يستخدم الكاميرا لكى يخفى ما يريد ولكى يظهر ما يريدا . وذاك الفيلم الذى يراود كل مخرج مسرحى ، أيها يجبر المتفرج - عندما يريدا - على ألا ينظر إلى الممثل الذى يتكلم بل ينظر إلى ذلك الذى يسمعه . ولقد استطاع - كوكتو أن يحقق ذلك هنا بفضل الاستخدام المتكرر للصوت ولايزال هناك الكثير مما يمكن قوله عن هذا الفيلم الذى يطرح آلاف الأسئلة ويجيب عنها بطرق غير متوقعة على الاطلاق . ولكن علينا أن نعترف فى النهاية أن « الآباء القساة » بعد بعض الأفلام الأخرى مثل « الأفعى » وإلى حد ما « هامليت » تضع حلا جذريا لمشكلة المسرح السينمائى ، ولن نجازف بالزعم بأن ذلك هو الممكن الوحيد ، ولكن الأهمية الخاصة لذلك هى إثبات أن الاخلاص للعقل وللوسائل المسرحية ليست مناسبة فقط للشاشة السينمائية ولكنه أيضا يستطيع أن يكون الرهان الرابح لاكبر الاختراعات السينمائية وفى المقتبل ، إذا كان هناك الكثير من السينمائية فى « الآباء القساة » ، فان ذلك يرجع إلى أن كوكتو قد أخذ على عاتقه وضع المزيد من المسرح على الشاشة مما يصنع على خشبة المسرح .

« الشاشة الفرنسية » ، ١٩٤٨

كريس ماركيز

الأرض الأكثر تقدما

« أورفيوس » ينفتح على كثير من المنافذ ويكثير من الأعماق . والجمهور ، الحقيقى ، الحساس ، الذى يخترق الفيلم بواسطة قدرة التمييز الخاصة بالسينما قد ينتهى إلى الخوف من نفسه . والجمهور المدرب ، الذى يقرأ فى « أورفيوس » كوكتو ، كما حدث فى « دم شاعر » ، اهتمامه الخفى ، لا يمكنه أن يتميز فالامتدادات والتوافيقات تمتنع عليه ، والسذاجة ، وهى الشرط الأول للجمهور ، ممنوعة عليه أيضا . وهو يرى فى العرض ما يحميه ، أى : مسئوليته وإذا كانت هناك فى العالم أسطورة كوكتو ، وطريقة كوكتو ، التى تصنع من العامل رجل عالمى ، ومن الراهب رجل بهلوان ، فإن ذلك من عمل الجمهور الافتتاحيات . فى سنة ١٩٢٣ كتب كوكتو يقول : حركات الرجل الذى يمشى نحو الموت لا بد أن تبدو مضحكة . فاذا استبعد من الجمهور من الحوار بين أورفيوس والموت ، وصار غير قادر نتيجة الهوان والعزلة ، فإنه سوف يبتعد عن حلم لم يعد يمت له بصلة .

وكذلك المتفرج الذى يضعه فى « دم شاعر » مضطر أن يرى نفسه داخل الفيلم وهو يصفق للمعاناة وبالتالى فإنه يحاكم نفسه . ولقد أخطأ النقاد هنا منذ البداية عندما كتب د . س فى مجلة (المراقب) : « لا يستطيع أحد أيستعير المرآة ولكن فى هذه المرة لا أحد يصدق » ، فهو لم يفعل سوى استعارة أقوال تمثال الدم : « أهنئك ، لقد كتبت إننا بغير المرأة لم يكن يصدقنا أحد » وهذه هى المأساة ، ولقد كان كوكتو يعى تماما هذا التناقض . ولكن هذه أيضا هى مهمة الشاعر ، جمهور دائم عنيف للتقريب بين الوجهين العدوين للحقيقة . وعلى هذا التناقض بين العاملين يبنى الشعر هيكله . ويهذا أيضا يصبح المخرج السينمائى الوسيلة المثلى للاكتشاف الشعرى . نحن لا نعير المرآة ، نحن « نعير الشاشة ومع ذلك نعبر الشاشة ، ونحيا بحياة شخصيات الشاشة ، ونسكن عالم الشاشة ويصبح الفيلم هو النقطة القصوى ، والأرض الأكثر تقدما وقد يبدو فظا ، تافها فى أعين بعض حمولة التدخل الشعرى فى عالم « الحقيقة » فهذا شئ طبيعى . ولكن عليهم بنفس القدر أن يؤاخذوا الانسان على عدم كونه إلهاً فالشعر الناجح تماما سيكون هو الصمت ، وفى سقوطه ، وجهده الغير كافى نحو التصالح المستحيل يعطى الشعر المسافة المطلوب قطعها من هذه الأجساد

الجميلة التى فيها نتعرف على أنفسنا وربما لهذا السبب تأخذ السينما ذلك الموقع الفريد لـدى جـان كوكتو ، ولماذا لا يدخل إلى عمله عـن طريق خبرة جديدة أو لعبـة (كالقطار الكهربائى) لدى ويليس ، ولكن عن طريق هذه الصفة المبهمة للعالم الأقرب إلى العالم ، وللكذبة الأخيرة قبل الحقيقة . وخلال خبرته الشعرية حول كل الفنون ، تبع كوكتو النظام العكسى لشبح هيجل الذى يعرض فى كل شىء من الهندسة إلى الشعر خطا يفصل الجسد عن الروح بينما كل أعمال جان كوكتو ، على العكس من ذلك ، هى محاولة نحو مركز الثقل وفي الفهم الصحيح للعالم .

نحن نعرف الأهمية التى كان كوكتو يعطيها للموجات الاثيرية وللارشادات ولكل وسائل الميكانيكية فالشاعر يبدو غالبا لديه كنوع مكن أجهزة التسجيل . وهو الدعاية دون شك يعتبر الكاميرا كآلة لزيادة وشحذ الحواس ، وكلمبة لأشعة اكس تذيع أكثر مما نمليه عليها ، وكآداة لكشف ومفاجأة الأسرار . و « مفاجآت التصوير كانت عنوانا جانبيا من عناوين « دم شاعر » حيث يصنع كوكتو الذى « فوجئ بفيلمه هو نفسه » الدعاية لوجهه بدلا من الدعاية لبطله على حساب تمييز الاله . ونحن نذكر مصور « أزواج برج ايفل » ، وهى معجزة مضادة لـ « المتسول المتسلق » التى تراه العيون ولكن العدسة لا تسجله على الاطلاق ، وكوكتو يحلم بفيلم حساس كى تحتفظ بوجوه محددة فى الوقت الذى لا ترى فيه العين الآدمية سوى التداخل والغموض وفى انتظار ذلك ، فإنه يتعاون مع الغموض ، ويقدم للكاميرا المتوحشة غذاءا جاهزا ، ولكنه يراقب فى ذات الوقت ما يحدث من تحولات ، وعندها كان يمكنه أن يكتب ، كما كتب عن « دم شاعر » ، « هل يمكن أن أعاتب أى انسان يقوم استيعابه لفيلم لم أستطع أنا نفسى استيعابه » ، ويمكنه أن ينفعل عن فيلمه البعيد كالنوم ، والذى لا يحكى كالحلم ، والذى يمكن تناقله فقط عن طريق المعجزة الأخرى التى يقدر عليها المصور السينمائى ألا وهى : أن يجعل الآخرين يحلمون به .

« العقل » نوفمبر ١٩٥٠

هنرى آجيل

عالم مظلم

تاريخ العلاقات بين جان كوكتو والسينما الفرنسية واحد من أكثر التواريخ المضيئة والسعيدة التى يمكن أن نتخيلها . ففى سبع سنوات (١٩٤٣ - ١٩٥٠) لم يبق واحد من المجالات السينمائية الكبيرة لم يطرقها أو يدافع عنها ببراعة متميزة مؤلف « مضىء - مظلم » .

هنا الكمال فى الخلق الذى كان من نصيب القلة من الناس على الشاشة والذى عرفه كوكتو على ثلاث مرات ، هو امتداد (وربما نتيجة) لحياة خصبة خصصت معظمها للشعر ، أن يتحول شاعر كبير إلى مخرج سينمائى كبير ، فهذه مغامرة فريدة يحلم بها الكثير لوقت طويل .

وهكذا نصل عن قرب إلى حقيقة عالم كوكتو السينمائى ويبدو لنا أن هذا العالم هو أساسا من النوع المظلم ، فمأساة « الآباء القساة » ، كما أشار بازان والتى هى يأتى فى جانبه الأكبر من أن قوة التهوية والتمدد قد سحقت بواسطة نوع من القدر الأسود .

ومن ناحية أخرى فإن الوجه المعبر لايفون دى براى الذى ساد من قبل فى « العودة الأبدية » قد فرض مناخا من الظلمات الثقيلة الذى لا يمكن إلا أن يثير الحزن والشجى . و« الآباء القساة » تجانس المأساة القديمة داخل معطيات مسرح الشارع (مسرح البوليفار) هو فى الحقيقة « رحلة إلى اخر ايفل » مع سكان عربة النقل . ألا نستطيع أن نقول عن « الجميلة والوحش » وعن « أورفيوس » أنهما أيضا رحلات كبيرة ليلية :

قصة السيدة لويرانس دى بومون صارت نسخة للعداوة الأبدية التى تواجه القوى النهارية – عالم افينان ، والتاجر ، وبناته وولده – والقوى الليلية – ممثلة فى عالم الوحش ، والجميلة ، إلى أن بين الضوء والظلمات ، عليها أن تغوص فى أعماق هذه المملكة الواقعة فى مناطق الأرض ، لتجابه ، العجائب والوحوش ، ولتستخلص الجوهرة الحقيقية . نفس جهاز الغوص فى مكتب العالم البحرى السحيق الموجود فى « أورفيوس » نفس النزول إلى العالم السفلى وسط العواصف والخرائب ، بنفس الذهول على عتبة تلك (المغارة المحرمة) . وهنا يسير فى نفس الخط الذى اتبعه منذ عشرين سنة ، نفس المسار الذى اتبعه فى « دم شاعر » ولكن التمثال ذا القفاز الأسود قد أصبح الأميرة الأجنبية ، وماريا كازاريس كشفت عن نبض قلب حساس تحت ملابس الحداد .

فى عمق قلب الليل ، وفى عمق سر الموت ، هناك غموض قد أعماه ضوء النهار . هذه الموضوعات ، التى هى بالنسبة لكوكتو حقائق مشمومة ومحسوسة – قد رسمت

فى كل أفلامه أركان ذلك العالم المعنوى ، الذى يغوص بقوة فى الطبقات الأكثر خطرا من اللامنظور :

ولكن المهم هو أن هذا الانحياز إلى جانب القديم المهجور البدائى حساسية الرمز ودقة التعبير ليعطى أسلوبا غريبا - ليس بالحار الممتلئ وأسلوب بلاسيتى ، ولكنه حزين بارد مثل تمثال الموت . إن ذلك هو الأسلوب الذى عرف كوكتو كيف يجده ليفرض الرعب الهائل فى « الآباء القساة » ،

الطاولة المستديرة » أكتوبر ١٩٥٥

كلود مورياك

مداهمة المدهش (العجيب)

لقد كان جان كوكتو يكتب دائما بالمداد الأبيض وكان همس الشاعر وبياض الصفحة تغطيهما الرسومات والعلامات . وما كان كوكتو يسميه المداد الأبيض ، المصور السينمائى ، هو الأكثر غموضا من بين كل أنواع المداد .

وبعد أكثر من عشرين عاما ، حاول كوكتو أن يفرض الطريقة التى كان قد اكتشفها حين ذاك والتى تتلخص فى أنه ليس هناك طريقة ما : موضحا أن القواعد المقدسة للمهنة وهى فى الغالب الأعم عوائق عديمة الجدوى حتى إنه قد أعلن أنه « ليس هناك طريقة لعمل فيلم ، ولكن هناك طريقة خاصة بكل انسان » : وهى الطريقة التى تتناسب أكثر ما يمكن مع ما يريده المؤلف . على التعبيرات « هذا يمكن عمله » . و« هذا لا يمكن عمله » ، فإن كوكتو يرد بدهشة ساخرة لا يمكن التحول من منظر بعيد إلى منظر مكبر قريب . ولكن عندما تستخدم النظارات المقربة فى السباقات مثلا ، ماذا تفعل ولنا أن نذكر هنا « الدرس المدهش لشارلى شابلن فى فيلم « السيد فيردو » والذى هو عمل عظيم يعبر عن التمرد فى مواجهة القواعد » ، وبالذات عند التحول من القارب المتناهى الصغر إلى المنظر المبكر القريب للسيد فيردو وهو يقوم بالتجديف . وكوكتو نفسه يقول لنا أن « دم شاعر » وبنفس الدرجة « الجميلة والوحش » موجهان إلى المتمردين على القواعد : « إننى فى هذه الأفلام لا يتمكن أن يمر بالطبع لم أقتل الثور طبقا للقواعد المتبعة . ولكن ذلك الاهمال لتلك القواعد دون إهمال للخطر الذى يثير عددا كبيراً من الناس ...

وجان كوكتو ليس مثيرا للتسلية فقط ، كما لازلنا نعتقد فى غالب الاحيان ، ولكنه أكثر من ذلك : وهذا جائز له ولنا . ولكنه فى البداية لم يكن ليكتب شيئا لا يحبه ويرضاه ، سواء كان للسينما أو لا . ومن هنا لم يكن مدهشا أن من الاشياء التى أثرت فى طفولته ولازمته على الدوام ، هو ذلك التلميذ المجروح بواسطة الجليد ، والتى كانت تظهر مراراً على أشكال مختلفة فى أعماله الأدبية باخاصة فى « الأطفال الأشقياء » وفى « دم شاعر » .

ولقد كان هناك الكثير من الخدع فى « دم شاعر » لقد كانت فى غالبها أكثر دهاءاً مما قد يبدو للوهلة الأولى . فلم نكن نميز سوى الغوص داخل الجليد ، والقلب الذى يدق ، والتمثال الحى . ولكن كان هناك أيضا ما هو أكثر سرية : العيون المرسومة فوق جفون الآنسة مييه لأعطائها الانطباع بوجودها هنا وهناك فى نفس الوقت ، أو المشية الغير مفهومة للشاعر .

ولكن ، دون أن يتخلى عن هذه الخدع (خاصة فى أورفيوس حيث أعاد استخدام ما كان قد أخذ جرى فيلمه الأول بعد أن جعلها أكثر قبولا بفضل التقدم الفنى) ، فلقد حاول كوكتو أكثر فأكثر أن يداهم المدهش . وإذا لم يكن لديه كل الحق فى أن يعتقد فى إنه ليس داخل القصر بل داخل جراج « العودة الأبدية » هو المكان الأفضل كى يعطى الشعر ثماره ، فإنه على العكس لم يخطئ عندما يفضل على قصر « الجميلة والوحش » مشهد الغناء والمقعد المحمول « مشهد لا علاقة له رأى خيال ظاهرى » ، ولا فى أن يرى فى سيارة « أورفيوس » الفاخره وفى جهاز الراديو عناصر عادية بالنسبة للجميع ورغم ذلك فهى عناصر مدهشة : « كلما اقتربنا من الغموض كلما كان أفضل أن نكون واقعيين . » .

فيما بين الواقعية المأمول من التنفيذ والرومانسية النابعة من الإلهام ، فإن التوازن لايحدث دائما بطريقة مثالية كما كان جان كوكتو يتمنى . وهذا أفضل كثيراً دون شك . فمع « الآباء القساة » (١٩٤٩) استطاع أن يحقق نظاما رقيقا لم يتحقق من قبل « وأن يكون نجم « أورفيوس » المحكوم بكل تلك الدقة وذلك النظام ، ولكنه مصنوع بوسائل متناقضة ناجحا كل ذلك النجاح ، ألا يثبت ذلك أن كوكتو لديه فى الحق فى أنه يدع لنفسه تتجه نحو السحر المولود عن طريق الآلات .

جان ريثيت

جدية الموت

وصية أورفيوس « هو فيلم شاعر ، أى أنه لا غنى عنه ، رغم إننى لا أعرف لأى شيء ؟ على الأصح : إنه لا غنى عنـه للسينمـا الفرنسيـة ، التى لم تكـن ، فى ذلك الوقت ، تفتـقـر إلى الرجـال ذوى الموهبـة ، ولكن إلى ذلك النوع من الخطأ أو النقص الذى هو فى الواقع الشعر . وما هو الشعر ؟ ؟ هو ذلك الذى لا يستغنى عن الجديد ، وليس له علاقة باى جديد ، ولا بأى أسلوب ولكنه له علاقة بالفقر الذى يتحول إلى غنى وبالمرح الـذى يتحول إلى رقص ، باختصار هـو النهاية السعيدة فالشاعر قبل كـل شيء ، عليه ، أن يعبر اختراع البساطة ، والواقعية ، وكوكتو أعد اختراع الوثائقية فرانجى ، من ناحية فرتيزلانج ، المنظر الثابت .

تصوير عكس ، تصوير بطيئ ، ظهور واختفاء متتابعين ، الكثير من التصوير المباشر الذى يسمح بذلك التتابع ولا يسمح بالنسيـان . هكذا ولد فن ابتكار المناظر الخالدة .

فى فقرة شهيرة « محاولة للنقد الغير المباشر » كان كوكتو يفرق بين الرسام – الشاعر والشاعر – الرسام ، بيكاسو وشيريكو . وهـا هو يصبح مخرج – شاعر منـذ « النسر ذو الرأسين » لزوم الأناقة وحتى الوصية ثم ها هو شاعر – مخرج فى « دم شاعر » الذى يهتم فقط ، دون أن ينجح فى رسم ورود ليست على شاكلته .

والفنان يقلق ويريح فى نفس الوقت . ولكن مطلق الحرية ألا تأخذوا مـأخذ الجد معاهدة الضمير الشعرى ، إن الوصف التحليلى والمنظم للأدلة ، محاولات وسلوك تُكْوِن وجود الشاعر ، وكيف أن كلمة « إهانة النفس » يجب أن تؤخذ دائما بمعنى حرفى . هذا الجهد الانسانى الذى لا أمل فيه لاعطاء معنى للامعقول ، الذى هو الفن ، يخترق من جانب إلى جانب أعمـال راى وميزجيشى . كوكتو وفرانجى يريدون دفـع اللا معقول إلى داخل حصونـه ، ولكن لكى يجدوا الانسان الذى وراءه . « خذ هـذه الزهرة .. ولكن هذه الزهرة قد ماتت » . إنه قلم جميل-، لأنه فيلم رجل يعلم أنه فى سبيله إلى الموت ، ولكنه لا يستطيع أن لديه رغبة فى ألا يأخذ الموت مـأخذ الجد . اللا معقول والجمال هـى وجهـات النفس الميدالية التى يقذفها الشاعر فى ليلة لتسقط داخل ظلماتنا .

« كراسة السينما » عدد ١٠٦ ، أبريل ١٩٦٠

جان لوى بوريه

نوع من الثقة المستعارة (المجازية)

جان كوكتو لم يخترع السينما . ولكن قاموس هذه الأكاديمية ، سيكون حاسما إنه هو الذى اقترح التصوير السينمائى ولم يكن ذلك فقط من أجل مقاومة ترهل الكلمات ولكن لأن عمل المصور السينمائى لم يكن يعنى بالنسبة له سوى أن السينما هى كتابة قادرة على المخاطرة حيث لا تستطيع الكتابة العادية أن تصل وصلنا لمقولة ، أنه « مداد من الضوء » يغمر الشاشات . مداد لطيف ، مثل ذلك المداد الذى يستخدمه فى قصائده ورواياته .

بدون شك ، لم يكن كوكتو ، دائما ، فى أفلامه ، هو السيد الوحيد المطاع بعد الرب ، أقصد بعد الشعر . فالسينما هى أيضا صناعة وتجارة . « فالعبء الثقيل للملايين للوقت الذى يمضى » كانت تحلم فى بعض المرات على ساحر الغرفة السوداء أحذية من الرصاص . وربما لم يكن فى الحقيقة حرا سوى فى فيلمه الأول « دم شاعر » (١٩٣٠) وفى فيلمه الأخير « أورفيوس » (١٩٥٠) و « وصية أورفيوس » (١٩٦٠) ولكن حتى فيما عدا هذه الثلاثية ، فقد استطاع أن يتابع نوع من الثقة المستعارة المجازية ، واضعا أفكاره الثابتة متنكرة فى ألف زى وزى لتصبح فى نفس الوقت رشيقة وقوية ، دقيقة وسهلة ، خفيفة لمن يحكمون على القس من ثيابه ، سهلة لمن يجهلون أن السهولة التى يمارسها الحواه هى ثمرة عمل المحكوم عليهم باللومان .

كل الحدود ملغاة بين الواقعية والتقليد ، بين الطبيعى والشاذ أو المصطنع فكوكتو قد وصل إلى الأعماق لكثرة ماتعرف على الاسطح .

هذه الدهاء الزائف ، وهذه الملائكة المقلدة وهذه المرايات الزائفة قد انتهى بها الأمر إلى أن تحدثنا عن الحب الحقيقى وعن الموت الحقيقى .

أندريه موروا

غموضك لازال كثيفا

أنتم تذكرون هذه الكلمة لرجل القرن الثامن عشر ، قالت له امرأة : « أنا أحبك لأن ... » فقال : « آه ياسيدتى كنت تعلمين لماذا أنا ضائع ! » وعلى المعلق الذى سيحاول ترجمة (أورفيوس) إلى لغة سهلة ، فإننى متأكد من أنك ستجيب : « آه أنا ياسيدى لو كنت تفهم ما الذى أريد أن أقوله فإننى لم أعرف كيف أقوله كن مطمئنا

ياسيدى ، فلا زال غموضك كثيفا لقد غوت ، نحن نخرج من أحلامك ليصحبنا شعور غامض بأن العالم الغريب الذى خلفته له معنى رائع وخفى . أنت تحب خوارق الطبيعة ، ولكنك تعرف أن الطبيعة هى من الخوارق الطبيعية ومن المعجزات .. المستديمة أنت مخرج عجيب ذلك أنماط فنية شديدة التنوع يتناسب مع عصرك .

أن الشاعر كولريدج يقول : « أننى أومن بالاشباح ، فلقد رأيت منها الكثير . » وأنت سيكون لك حق فى أن تقول : « لست من الطرز العصرية ، فلقد صنعت منها الكثير . « لانستطيع أن نحصى الكتاب ، والرسامين ، والموسيقيين والمخرجين والممثلين الذين يدينون لك بشرتهم التى يستحقونها إن اختياراتك بالأمس تنتشر اليوم ، فى العالم كله ، إنها النموذج للجميع .

« دار نشر جاليمار » ، ١٩٥٥

جان ماريا

عند الحد الأقصى من نفسه

لم يحدث على الاطلاق أن أعطانى جان كوكتو طريقة لم يحدث أبدا أن حاول أن يقيم شيئاً معوجاً أو أن شيئاً ، شيئا مستقيماً ، لم يحدث أبدا أن نصحنى بعمل أية حركة .

فطريقته كانت مختلفة : نعيش ، نتكلم ، نرى معا أشياء جميلة ، نهتم بالروح ومن أن نفكر فى الفن – الذى لا يمثل بالنسبة له ! سوى هامش من هوامش الحياة : معه ، لا يكون العمل فى مجموعة متجانسة حلما من أحلام الصحافة السينمائية إنه لم يخترْ أى عامل دون أن يفكر فى الطيبة التامة على خشبة المسرح . لم يكن لديه مكان أول أو مكان أخير .

من أعلى إلى أسفل ، على كل واحد أن يعتبر نفسه صديقا للمجموع وعليه أن يهب له كل ما فى قلبه من قوة .

وكان ينتج عن ذلك جوا من التراحم والتعاون الذى يقضى على التعب ، وكان كوكتو يعتقد أن لذلك الجو تأثيره الذى تسجله أجهزة التصوير .

ولا أعتقد أنه كان يضع نمطا فنيا فوق نمط آخر ، وأعتقد أنه كان أول من يقفز إلى المنجم الذى يقترح استكشافه .

لقد كان يعتبر أننا لانعرف الجمهور ، ولا نعرف ما يريده ، وأن الطريقة الوحيدة للوصول إلى الأرواح ، هى أن نعبر عن أنفسنا بالحد الأقصى من أنفسنا والمخاطرة

بلقاء الأرواح التى تنتظر طول موجاتنا . أنه فقط من خلال قراءة جان كوكتو ، ومن المعيشة بمسكنه ، ومن تنفس الهواء الهادئ الطيب الذى يتنفسه ، يمكننا أن نتعلم منه الأشياء الرائعة التى تميزه ، فهو يمقت المدرسة ، ويمقت الاعادة والتجارب ، ويصدر عنه شعاع ، وقوة لا أستطيع التعبير عنها ولكن صداقتى وإعجابى يشعران بها بعمق .

أسوأ ما كان هو مرض جان كوكتو . نستطيع أن نلاحظ بقراءة مذكرات « الجميلة والوحش » الذى كتبه ، ذلك الكتاب الرائع الذى يجب على كل من يريد الاقتراب من هذه المهنة أن يقرأه .

فمنذ شهور وهو يعانى من العديد من الأمراض الجلدية أثناء الفيلم أصيب تقريبا فى نفس الوقت بستة من تلك الأمراض . كما أن أشعة الشمس كانت تؤذيه لم يعد يستطيع أن يحلق ذقنه لقد كان يعمل وهو يرتدى قبعة ثبت عليها ، بواسطة مشابك غسيل ورقة تصوير سوداء بها ثقبين للرؤية وبالرغم من معاناته ، فقد كان يوجهنا بصبر وكرم يفوق المثال . وأكثر من هذا فقد كان يداعبنا ، ويقلد القائد العجوز المخرف ليضفى علينا جواً بهيجا ، فقد كان يقول بصوت متهدج : « أى قائد لا يجب أبدا أن يستسلم ولا حتى بالبديهات « أو : « الخلف هو جبهة القادة » ، وأيضا « ما يميز الحرب على السينما ، هو أننا نقوم بالحرب مهما كانت ظروف الجو » . وكان الجميع يضحك ويناديه « سيدى الجنرال » .

وعندما كان يرانى أعانى من المكياج ، كان يقول لى : انظر إن الرب قد عاقبنى على ما سببته لك من المعاناه لقد غطى ذقنى بالشعر أنا أيضا .

لقد كنا أمامه فى إعجاب شديد ، أمام شجاعة الرجل الهش وكنا نقول عنه أنه له صحة من خيط الحديد .

كان حساسا وكريما مع الجميع ، من الصغير إلى الكبير ، يعامل كل واحد على أنه مساو له . كان الجميع يحبونه ويحترمونه .

وإذا كان قد قدم للسينما أسلوبا يتميز بكل هذا الاختلاف عن كل ماتعودنا أن نراه ، فإن ذلك – قبل كل شىء – يرجع إلى أنه شاعر وشاعر كبير .

« سينما ١٩٨٣ » ١٥ مارس ١٩٨٣

لقد كان له أسلوب قريب فى رؤية الأشياء ، وفى سماعها ، وفى نقلها ، حتى أن الكثير من الناس كانوا يعتقدون أنه يخترعها ولكنه لم يكن يخترع . بل كان وذلك لأنه كان شاعرا ممتازا ، وكان يسجل الأشياء بطريقة تخالف طريقتنا عندما كنت أتنزه برفقته ، كنت أرى المدن والمناظر بطريقة أكثر جمالا مما لوكنت أتنزه .. وحدى حتى بدون أن يقول أى شئ « لقد كان يرسل موجات ، ولقد استطعت أن أتحقق من ذلك أثناء تصوير فيلم « العودة الأبدية » لقد كان جان ديلانوى هو الذى يقوم بالاخراج ولقد وصل كوكتو بعد بداية الفيلم بخمسة عشر يوما ولم تصل أى شىء على الاطلاق ، ولكن كل شىء يغير فلم يعد المخرج يقود كما كان يفعل ، ولم يعد الممثلون يؤدون كما كانوا يفعلون .

« قبل العرض سينما » مايو ١٩٨٣

فرانسوا بيرييه

جو الموت

ذات صباح ، تلقيت مكالمة تليفونية من كوكتو . لقد كان ذلك فى ١٩٥٩ ، عشرة سنوات قبل ذلك ، كنت قد اشتركت معه فى « أورفيوس » كنت أعلم أنه فى طريقه إلى الانتهاء من « الوصية » ولكننا لم نكن فى التوزيع ، لا ماريا كازاريس ولا أنا إذن ، لقد اتصل بى كوكتو بصوته العجيب : لقد كان لدينا شعور بأنه صوت قادم من الدار الآخرة ، ولم يكن ذلك لأن صوته كان حزينا ، ولكن كوكتو كانت له طريقة نادرة فى قول الأشياء وكانت مفرداته معجزة . وقال لـ جان : « لقد عوقبت ، لقد أخرجت « وصية أورفيوس » ، ولقد انتهيت من رؤيته فى التو ، وأن هناك شيئا ليس على مايرام ماريا وأنت ، أنكم تنقصون ولذا فسوف أكتب لكم مشهدا .

أخذنا موعدنا لبعد ذلك بعدة أيام . وصلنا إلى خشبة التصوير العارية . وهنا ولست أقول هذا لأنه قد مات ، ولكن هذا فى الحقيقة هو النبوغ – لقد ابتدع كوكتو خلال الصباح : طاولة ، منصة ، بابان لا يفتحان على شىء وعند الظهر بدأنا فى العمل . وكان كوكتو قد كتب النص فى الليل . لقد كان يوما مؤثرا بالتأكيد ولقد وقفنا فوق الخشبة من الظهر وحتى السابعة والنصف ، دون انقطاع لأن المشهد كان طويلا وفى لحظة من اللحظات ، وكنا قد أوشكنا على الانتهاء ، وصلت ماريا كازاريس وقد

بدا عليها التأثر ، ولقد اعتقدت أن ذلك بسبب دورها ، عن الموت ، فاقتربت هى وقالت : « لقد مات جيرار ولقد قضيت عدة ثوان قبل أن أفهم وقلت : « جيرار » فقالت : « جيرار فيليب » .

لقد قيل لى أن جيرار كان مريضا ولكننى لم أكن أتابع ذلك ، ولم أكن أعرف أن ذلك كان خطيرا إلى هذا الحد . ثم انتهينا من العمل ونحن فى غاية التأثر وهى بالذات كانت أكثر تأثرا : لقد كانا قد عملا . لقد كان جوا عجيبا ، مليئاً بالغموض : الذى كنا نلعبه . وموت جيرار ، وكوكتو لقد كان شيئا جيدا عندما لم نجده بذلك فى الحال ، لأنه كان بالفعل مريضا فى ذلك الوقت . ولست أدرى كيف كان سيمكننا الانتهاء من المشهد إذا كان قد علم . لقد كان هناك الكثير من الغموض فى كل هذا . وقد بدا ذلك وكأنه لا يتجزأ من الفيلم .

« قبل العرض سينما » ، مايو ١٩٨٣

هنرى أليكان

واضح ..وصريح

العمل مع كوكتو ، فى ذلك الوقت من حياتى المهنية ، (فلم يكن لدى سوى ثلاثة أفلام) الضوء كان فرصة نادرة استطعت أن أنتهزها جيدا . لقد كانت لدى بالتأكيد ، أفكار عن الاضاءة ، كنت أدرك أنه فيما عدا كل متطلب فنى ، فإن كل فيلم يحتاج لاضاءة مختلفة ، وفجأة ، سمح لى أن أضع أفكارى موضع التنفيذ .

وبدون ادعاء ، دخلت حين ذاك فى تعارض (بموافقة كوكتو) مع كل ما كان معمولا به فى ذلك الوقت فى مجال الأسود والأبيض . كان المعمول به حين ذاك هو ممارسة العمل بأسود وأبيض على درجة ضعيفة من التضاد : زمان نحن فقد استعملنا درجة عالية من التضاد : لقد كان كوكتو يريد صورة نظيفة وواضحة .

فى العصر الذهبى لعدم الوضوح الفنى ، كان كوكتو يطالبنى بأن أكون واضحا وصريحا . أما الأمثلة التى كان يضربها لى فلم تكن : أمثلة سينمائية : فهى تأتى من جوستاف دوريه أو الرسومات الهولندية . لقد كان مهما أن تقوم بذلك التضاد بين ضوء هادئ ومناظر صريحة ونحن نجد ذلك فى الرسومات الهولندية . كما فى فيرهير : بالعمل على « انزلاق الضوء فوق قطع من القماش ، الأشياء :

لقد كانت سعادة أن نعمل بهذه الطريقة .

بقى سؤال : أربعون سنة بعد ذلك ، وها أنا ذا لازلت أسأل نفسى لماذا لم يطلبنى كوكتو للعمل معــه . إن لدى شعورا خاصا (ولكننى) أقوله مع كل التحفظ : بدون شك ، عندما نكون قد أعطينا الكثير لمخرج ما ، فإن ذلك المخرج يخشى بعد ذلك أن يضع على نفس الأسلوب . وهل أراد هو أن يتلافى هذا التكرار .

« سينما ٨٣ » ، ١٥ مارس ١٩٨٣

كلود بينوتو

الديكور ، شخصية حية

لقد كان يدفع عن نفسه معنى العجيب والشعرى (خاصة بالنسبة « للجميلة والوحش ») . العجب والشكر لا يهمنى فى شىء . فعليهما أن يهاجمانى بغتة . وطريقى لا يجب أن يحسب لهما حسابا » .

سحر الكلمات والمواقع

سحر الحوار والديكور

ألم يبعث بى فى مهمة استكشافية ، لقد قال لى : « بيت الأميرة (أورفيوس) موجود ، لأننا سنصور داخله ، خلال شهر . عليك أن تجده » .

وعندما أعتقدت أننى وجدته وعرضت عليه الصور ، تعرف عليه كما كان قد تخيله تماما ، ديكور فى خرائب . ولقد كان كذلك تماما فى الواقع : حيث كان الالمان قد هدموه .

صدفة غريبة أيضا لتلك « القاذفة » التى جاءت من قاعدة استر المجاورة ، والتى مرت على ارتفاع منخفض تماما فوق البيت (بو) ، فى الوقت المحدد ، عندما كان كوكتو يتلقى رمح مينيرف « فى جسده » . ضوضاء الطائرة هـذه كـانت محسوبة فى « وصية أورفيوس » .

فى « الآبـاء القساة » ، ثم بناء الديكـور الـوحيد مبكرا قبل العمل ، وكـل فرد « سكن » فى غرفته ، وطبعها بطابعه ، وبملابسـه وبأدواته ، وبرائحة . وكوكتو كان يعطى الكثير من الاهتمام لقطع الاثاث التى لا تتعلق جيدا ، وللابواب التى تصدر صريرا ، حتى يصبح الديكور وكأنه شخصية حية .

« سينما ١٩٨٣ » ، ١٥ مارس ١٩٨٣

فرانسوا ترونو

انتقام

أنه وهو الذى كان يتعرض دائماً كان قد اختار بصفة تلقائية جانب الذين يتعرضون . لقد كان لدى كوكتو نوع من الوقاحة الخاصة جدا ، والتى تقوم على الكرم أنه فنان حتى أطراف الشعر ، وحتى أطراف أكمام سترته المطوية ، ولذا فقد بدأ مصمما على أن يقدم للفنانين الآخرين عونا غير مشروط . ولكنه أين هى الوقاحة فى ذلك ؟ أنها فى الاحتقار الهائل (والذى لم يعلقه أبدا) الذى كان كوكتو يحمله للجمهور وللنقاد ، أى لكل من فى الصالة ، ولكل المتفرجين ، ولكل من يجلسون أمام المسرح أو الشاشة ، ويحكمون دون أن يجربوا المخاطرة .

ولكونه لطيفا مع الجميع ، فلقد كان ينتظر أن نكون كذلك معه . وأقل نقد كان يثيره : « أنا لا أطلب إليهم أن يكونوا مخلصين ، وإنما أطلب أن يكونوا مؤدبين » .

فى (وصية أورفيوس) تم كسب النقاد بواسطة كوكتو نفسه ، وبواسطة أصدقائه ، وأحيانا بواسطة الرقة واللطف ، فلقد كان النقد مادحا بالاجماع ولكنه كان بالاجماع غير مخلص أيضاً ، وهذا ما كان .

أما النتيجة التجارية فكانت مشابهة تماما كما لو كان هناك ملل عام . فى هذه الحالة ، فإن رفض المتفرجين لفتح « وصية أورفيوس » بدأ وكأنه انتقام عام وتلقائى فى مواجهة الرجل الذى كان يعتقد أن الجمهور دائماً مخطىء . وفى الحقيقة فإن الجمهور كان حقيقة مخطئاً ، لأن « وصية أورفيوس » فيلم يستحق الاعجاب .

« أفلام حياتى » دار نشر فلاماريوت

روجيه بيلودان

صفحة من يوميات فيلم « وصية أورفيوس »

الاثنين ٧ سبتمبر ١٩٥٩

نصوره وهو يصور

بونتو آزو ينتهى من الإضاءات .

فليقم رقم ٥ قليلا ناحية الحائط ... مع خفضه قليلا قف ! ضم قليلا .. ضم قليلا

أيضاً ! ارفع قليلا . لا ، اخفض ! أدر رقم ٥٠٠ إلى اليسار . ثبت ! قليلا إلى اليسار .
هذا حسن ، شكرا ...

نظرة أخرى . ثم يبدو راضيا ، فيبعد إشعال غليونه .

المسئول عن الكهرباء ، وحتى يخفف عن المجموعة ، ويطفىء كل الأنوار . وكل شيء يسبح فى الظلام ، ثم صرخة :

أضيئوا الأنوار !

وفجأة تشتعل الحوائط وفى الوسط ، مبهور البصر ، كما لو كان قد خرج من قلب الليل كان هناك : جان كوكتو .

فهل فعل العمال ذلك خصيصا ؟ فالظهور كان خياليا . وكما لو كان قد تم لتوضيح الحملة الأولى من « وصية أورفيوس » : كان اسمه جان . لم يكن هو الظلال ، ولكنه يظهر ليدل على الظلال .

كوكتو يلصق عينيه بالعدسة ، يراجع ضبط الصورة ، يضيف بعض التعديلات على الاخراج المتوقع ، ويشرح لبينوتو الأداء الذى يريد أن يقوم به ثم يجلس فى مكانه وهو يقول فى مرح :

– هيا يا أولاد ...

كوكتو يدير ظهره للكاميرا ، وفى مواجهته ، كان هناك الحاجب واقفا خلف طاولته ، برأسه الحليقة : بروينيه .

بينوتو موتور !

كلاكيت : وصية ٢٠٩ ، الأول

الشاعر موجود الآن أمام الباب السابع وجان كوكتو يؤدى للمرة الأولى الحاجب هنا ، دع كل الأهل « ثم ينحنى » .

الشاعر ، وظهره للكاميرا ، يتجه ناحيته ، وهو يخفى سم بروينيه الذى ينحنى . أمام الطاولة ، ينحنى والحاجب يعتدل .

الشاعر – كنت أظن ذلك . ولكن هل من الواجب أن أسجل اسمى ؟

ويخرج الشاعر ، ويمر أمام الحاجب ، ويبتعد ، ثم يلتفت وينظر إلى الحاجب فى خوف – بينوتو – اقطع . حسناً ، هيا يا ريشى ؟

ريشى – أننى أرى السيد / بروينيه عندما يتقدم السيد / كوكتو إلى ناحيته .. كوكتو– آه هذا ، لا يجب أن يحدث . لا يجب أن نراه ... فقط عندما أغنى أمامه ..

بينوتو – حسنا ، سوف نعيد من جديد .

إعادة :

ريشى – لازلت أراه ، فهو يظهر الجانب . يجب أن يبعد السيد / كوكتو ذراعه قليلاً بعيداً عن جسمه كى يصير أعرض من هذا .

إعادة :

لازلنا نرى الحاجب . لقد انحرف كوكتو قليلاً عن مسار العدسة .

كوكتو – ارسم لى خطاً على الأرض . وسوف أتتبعه .

فرانسيس يسارع برسم خط على الأرض .

بينوتو – انتبهوا ! هذه هى الصحيحة .

برونييه – نقل لى « أكسيون » من فضلك . وإلا فلن أعرف متى يجب أن أبدأ .

بينوتو – جان ، سيقول لك ؟

كوكتو – لا . عندما أمل فإنى أتلقى الأوامر . يول ، أريد أن تقول جملتك على مرحلتين : « هنا ... (مرحلة أولى) ، دع كل الأهل » .

يول – نعم . حسنا .

إعادة :

بينوتو – أقطع . إنها جيدة ، فلنفعلها ثانية ؟

وخلف كوكتو ، دائماً ، تقف السيدة / ويسويلير فى اهتمام وحنان . وهى تجبره على الجلوس وعلى الراحة ، وعلى أن يغطى نفسه ، ولكنه يظل دائماً واقفاً ، يراقب كل شئ ويمشى دون توقف ويلقى بالإيشاريات بعيداً . « نشر الطاولة المستديرة » .

سيرة حياته

١٨٨٩	(٥ يوليو) ولد جان كوكتو لأب محام سابق .
١٩٠٩	تعرف على بروست وآنا دونوى وساشا جيترى ودموريياك وبيجى وألان فورنييه .
١٩١١	تعرف على ديا جيليف ونيجنسكى وسترافنسكى .
	تعرف على بيكاسو وآبو للينير وماكس جاكوب وسندرار وبراك وموود ليانى .
١٩٢٧	الإتجاه إلى السينما بفيلم ١٦ مم .
١٩٣٠	أخرج فيلم « دم شاعر » .
١٩٣٣	توفيت آنا دونوى .
١٩٣٧	تعرف على جان ماريه .
١٩٤٣	كتب سيناريو وحوار « العودة الخالدة » وتعرف على كوليت .
١٩٤٤	وفاة ماكس جاكوب .
١٩٤٥	إخراج « الجميلة والوحش » .
١٩٤٦	حصل على جائزة لدى – دوللوك عن « الجميلة والوحش » .
١٩٤٧	التقى بأدوار ديرمى الذى أصبح ابنا له بالتبنى ووريثاً له . إخراج « النسر ذو الرأسين » .
١٩٤٨	إخراج « الأباء القساة » .
١٩٤٩	أخرج « أورفيوس » .
١٩٥١	وفاة أندريه جين .
١٩٥٣	رئيس لجنة التحكيم بمهرجان كان .
١٩٥٤	وفاة كوليت .
١٩٥٧	أخرج جاك ديمى الجميل اللامبالى .
١٩٦٣	تلقى نبأ وفاة أديث بياف صباح الحادى عشر من أكتوبر وتوفى في المساء .

فيلمو جرافيا

أولاً : كوكتو كاتبا ومخرجا

١٩٣٠ – دم شاعر : إخراج ومونتاج وتعليق كوكتو . تمثيل لى ميللر وأنريك ريفير وبولين كارتون .. أول عرض ٢٠ يناير ١٩٣٢ ، مدة العرض ٤٩ دقيقة .

١٩٤٥ – الجميلة والوحش : سيناريو وحوار واخراج كوكتو . تصوير هنرى اليكان مونتاج كلود أيبيريا موسيقى جورج أوريك . تمثيل جان ماريه ، جوزيف واى ، ميلا باريلى . مدة العرض ٩٥ دقيقة . أول عرض ٢٩ أكتوبر ١٩٤٦

١٩٤٧ – النسر ذو الرأسين : سيناريو وحوار وإخراج كوكتو . تصوير كريستيان ماتراس ، مونتاج أيبيريا . تمثيل أوريج فويير وجان ماريه وسيلفيا مونفور . أول عرض سبتمبر ١٩٤٨، مدته ٩٥ دقيقة .

١٩٤٨ – الآباء القساة : سيناريو وحوار وإخراج كوكتو . تصوير ميشيل كيلبير . تمثيل جان ماريه ، إيفون دوبراى ، مارسيل أندريه ، أول عرض نوفمبر ١٩٤٨ ، مدته ١٠٠ دقيقة .

١٩٤٩ – كوريولان : فيلم ١٦ مم ولم يعرض تجارياً ، مثل فيه جان ماريه وجوزيت واى .

١٩٥٠ – أورفيه (أورفيوس) : سيناريو وحوار وإخراج كوكتو . تصوير نيقولا هاير . تمثيل جان ماريه وماريا كارساريس وجولييت جريكو . أول عرض أول مارس ١٩٥٠ فى أسبوع السينما بكان . مدته ١١٢ دقيقة . فاز بجائزة النقد الدولية بفينسيا .

١٩٥٢ – فيللا سانتو سوسبير : ١٦ مم لم يعرض تجارياً .

١٩٦٠ – ١ ، أورفيه : سيناريو وحوار وإخراج كوكتو . تصوير رولان بونتوازو مونتاج مارى – جوزيف بويوت . تمثيل جان كوكتو إدوار ديومى ، هنرى كريميو ، أول عرض فى نيس . مدته ٨٠ دقيقة .

ثانياً : كوكتو كاتبًا

١٩٤٣ – البارون الشبح : حوار كوكتو ، سيناريو واخراج سيرج دوبولوني تصوير روجيه هوبير . تمثيل زوديت جوايو ، جاني هولت . أول عرض يونيو . العودة الخالدة : سيناريو وحوار كوكتو . إخراج جان دولونوى . تصوير روجيه هوبير . تمثيل جان ماريه ، مادلين سولونى ، وجان مورا . أول عرض أكتوبر .

١٩٤٧ – رى بـــلاس : سيناريو وحوار كوكتو . إخراج بييربيلون . تصوير ميشيل كلبير تمثيل جان ماريه ، دانييل داريو : أول عرض فبراير ١٩٤٨

١٩٥٠ – الأبناء المرعبون : إعداد وحوار كوكتو . اخراج جان جن – بيير ميلفييل تصوير هنرى دوكايي . تمثيل نيقول ستيفان وادوار ديرمى درونيه كوزيما .

ثالثاً : كوكتو – مشاركاً

١٩٤٢ – كوميديا السعادة : إعداد وحوار كوكتو . إخراج مارسيل ليربييه . تمثيل ميشيل سيمون وجاكلين دولدباك . أول عرض يوليو ١٩٤٦

١٩٤٥ – سيدات غابة بولدينا : حوار كوكتو . إعداد واخراج روبيوا بريسون تصوير فيليب أجد ستينى . تمثيل بول برنار وماريا كاساريس .

١٩٤٧ – الصـوت البشرى : قصة كوكتو إخراج روبرتو روسيلليني ، تمثيل آنا ماينانى .

١٩٤٨ – يرس الرمـــل : تعليق كوكتو . إخراج أندريه زووبودا .

– أسطورة القديسة أورسولا : تعليق كوكتو إخراج لوشيانو ايمير .

١٩٥١– فينسيا وعشاقها : تعليق كوكتو . إخراج لوشيانوا يمير .

– ببغاء أمبراطور الصين : فيلم عرائس ، تعليق كوكتو ، إخراج جيرى ترانكا .

١٩٥٢ – التـاج الأسود : فيلم فرنسي – أسباني مشترك . سيناريو كوكتو . حوار ميجيل ميهورا إخراج لويس ساسلافسكى تمثيل ماريا فيليكس وفيتتريو جاسمان .

١٩٥٣ – الأحمـر ثبـت : تعليق كوكتو . إخراج إيجور باربير .

١٩٥٤ – مأساة وخمسة مصورين : فيلم قصير ألمانى لهوبير سيجيكا . كوكتو أحد المصورين الخمسة .

١٩٥٧– فجـر العـــالم : فيلم قصير لرونيه لوكو . تعليق كوكتو .

– الخويل اللامبالى : فلم قصير لجاك ديمى عن مسرحية كوكتو .

١٩٥٨– متحف جـرافان : فيلم لجان ماسون . يؤدى كوكتو مشهدا .

– جانجو رينهارت : فيلم قصير لبول بافيو عن نص لكوكتو .

١٩٦١– أمـــيرة كليـف : إعداد كوكتو إخراج جان ورلانوى .

١٩٨٣– الصوت البشرى : إخراج جديد لميكاييل لوندال عن نص كوكتو ، تمثيل بوليا جانسكا .

– جان كوكتو سينمائياً : فيلم عن أفلام كوكتو اخراج رونيه جيلسون عرض بمهرجان كان ١٩٨٣ بمناسبة مرور عشرين عاماً على رحيل كوكتو .

* * *

ببليوجرافيا

أولاً : إنتاجه ..

أفكار وتعليقات :

- صعوبة الوجود ، ١٩٤٧
- لقاءات حول السينما ، ١٩٥١
- جان ماريه ، ١٩٥١
- الجميلة والوحش ، يوميات فيلم ، ١٩٤٦
- كوكتو والسينما ، ١٩٧٢
- عن السينما ، ١٩٧٣
- وحوش المقدسة ، ١٩٧٩
- رسائل إلى جان ماريه ، ١٩٨٧

سيناريوهات وألبومات :

- دم شاعر ، ١٩٥٧ و ١٩٨٣
- العودة الخالدة ، ١٩٤٨
- الجميلة والحيوان ، ١٩٧٥
- سيدات غابة بولدينا ، ١٩٥٧
- راى بلاس ، ١٩٤٧
- الأباء القساة ، سيناريو ، ١٩٤٨
- أسطورة القديسة أورسولا .
- أورفيــه ، ١٩٥١
- وصية أورفيه ، سيناريو ، ١٩٦٠و ١٩٨٣
- دم شاعر ووصية أورفيه ، ١٩٨٣

موضوعات :

- أروفيه ، مسرحية ، ١٩٢٧
- الأبناء المرعبون ، رواية ، ١٩٢٩
- الصوت البشرى ، مسرحية ، ١٩٣٨
- الآباء القساة ، مسرحية ، ١٩٣٨
- النسر ذو الرأسين ، مسرحية ، ١٩٤٦
- الجميل اللامبالى ، مسرحية ، ١٩٤٩

دراسات عن كوكتو :

- كلود بيلى : كوكتو والسينما .
- كليمون برورجال : كوكتو شاعراً ، ١٩٧٧
- بيير شانيل : البوم جان كوكتو ، ١٩٧٠
- بيير دوبورج : دراما تورجي كوكتو ، ١٩٥٤
- آرتور إيفانس : كوكتو وأفلامه ، ١٩٧٧ بالإنجليزية .
- أندريه فرينيو : كوكتو بقلمه ، ١٩٥٧
- جان - جاك كيم : كوكتو ، ١٩٦٠
- كيم ، سبوبيج ، بيهار : كوكتو الرجل ومراياه ، ١٩٦٨
- روجيه لان : كوكتو ، ١٩٤٥ ، ١٩٦٨
- كلود مورياك : كوكتو أو حقيقة الكذب ، ١٩٤٥
- أرتور كنج بيترز : كوكتو وعالمه ، ١٩٨٧
- كارل - جانتر سيمون : كوكتو .
- كتالوج : كوكتو شاعر العرض ، ١٩٨٤

أعداد خاصة :

المائدة المستديرة – كراسات السينما – مجلة السينما – سينما ٨٣ – أفون سيه سينما – أقنعة .

شهادات :

جورج أوريك : عندما كنت موجوداً ، ١٩٧٩

جان ماريه : قصة حياتى ، ١٩٧٥

بيرال : رؤية من تحت ، ١٩٧٦

دونيس توال : فى قلب الزمن ، ١٩٨٧

روجيه بيللودان : يوميات وصية أورفيه ١٩٥٩

ديسكو جرافيا

الصوت البشرى : غناء جابى مورلى .

الجميل اللامبالى : غناء أيديت بياف .

خطاب الأكاديمية الفرنسية : صوت كوكتو .

فونو جرافيا

أحاديث جان كوكتو : من ١٩٤٣ حتى ١٩٥٤

الشعر والفن فى رأى كوكتو : من ١٩٥٥ حتى ١٩٥٩

وصية أورفيه : ندوة روجيه بللودان .

تسجيلات لأعماله التى قدمت فى السينما :

– الصوت البشرى – الجميل اللامبالى – الآباء القساة – أورفيه – النسر ذو الرأسين – الأبناء المرعبون – العودة الخالدة .

* * *



فهرس

الموضوع	الصفحة

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه – كلود كاين	ت : عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ - مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ - صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبـة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ – ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ – حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ – النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ – المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ – الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ – راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ – مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ – غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ – امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ – المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ – النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : لميس النقاش
١١٩ – النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ – الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ – الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ – نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ – الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ – الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ – التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ – فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ – إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ – الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ – الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ – الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١ – مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ – ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ – الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ – تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ – المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ – فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧ – مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ – عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ – پارسيڤال	ريشارد ڤاچنر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ – حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ – اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ – الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ – قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤ – صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ – شامبليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ - العنف والنبوءة	و . ب . ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ - جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحى العشرى
١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ - أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ - معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ - الأرضة	بُزُرْج علَوى	ت : علاء منصور
١٨٨ - موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ - العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ - محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ - الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ - سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ - عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ - مختارات من النقد الأنجلو - أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ - شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ - المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ - الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ - الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ - تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ - ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ - الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى

(تحت الطبع)

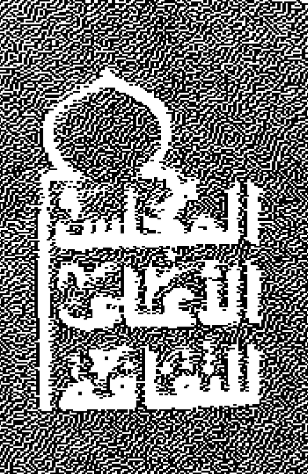
الولاية
تاريخ النقد الأدبى الحديث (الجزء الرابع)
الإسلام فى السودان
العربى فى الأدب الإسرائيلى
المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر
فن الرواية
ما بعد المعلومات
علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
عن الذباب والفئران والبشر
العولمة والتحرير
علم اجتماع العلوم
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان
الشعر والشاعرية
ديوان شمس
مصر أرض الوادى

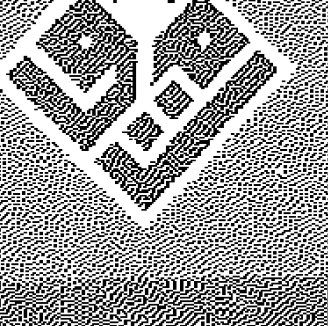
الدرافيل أو الجيل الجديد
سحر مصر
الهيولية تصنع علماً جديداً
عولمة السياسة
رايولا
بقايا اليوم
لغة التمزق
فكرة الاضمحلال
حقول عدن الخضراء
مأزق البطل الوحيد

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٨٠٩ / ١٩٩٩







JEAN COCTEAU CINEASTE

RENE GILSON

عرفنا چان كوكتو الكاتب المسرحي والشاعر والروائي والناقد والمصور والنحات والموسيقى ومصمم الديكورات والرقصات ، ولكنا لم نعرفه سينمائياً كتب السيناريو وأخرج ومَثّل أيضاً .

عرفنا كوكتو من خلال مسرحياته الخمس عشرة ، ورواياته السبع ودواوينه الثلاثين ، ودراساته النقدية الأربعين ، ولوحاته وتماثيله وتصميمات ديكوراته ورقصاته التي لا تحصى ، ولكنا لم نعرفه سينمائياً كتب وأخرج خمسة عشر فيلماً .

في هذا الكتاب نعرف أنه كتب السيناريو والحوار والتعليق ، وأخرج وقام بعمل المونتاج والديكورات ، ووضع الموسيقى التصويرية ، كما قام بالتمثيل في بعض أفلامه المكتوبة خصيصاً للسينما والمعدة عن مسرحياته .

لقد كان فناناً شاملاً بحق ، وأديباً متنوعاً حقاً ، وناقداً فذاً حقيقياً . فهو الإنسان متعدد المواهب ، الذي - رغم احترافه - ظل يعمل بروح الهواية ، وظل يعمل ما يحلو له ، ولكنه لم يعبث أبداً ، وإنما حرص على القواعد أو على إيجاد قواعد بديلة .

ولهذا فإن چان كوكتو لا يمكن أن ينسى ، ولا يمكن أن تدخل أعماله في طي النسيان ، فهما دائماً - هو وأعماله - في دائرة الضوء ، بدليل أننا نذكره ونتذكره بعد كل هذه السنوات من رحيله !

تصميم الغلاف : يوسف شاكر